

**Séance spéciale  
aujourd'hui à 18h30  
à La Criée**

ENTRETIEN AVEC

**Marc Scialom**  
mené par Claude Martino

**Claude Martino : Lettre à la prison, votre premier film ?** **Marc Scialom :** Non, il y a eu un premier film qui n'existe plus, *En silence*, tourné dans le sud de la Tunisie, à Djerba, un peu à l'eau de rose, que je ne regrette pas du tout. Il n'existe plus, car je l'ai démonté après l'avoir monté, et j'ai utilisé certains plans, ceux en couleur en gros, dans *Lettre à la prison*. C'était une petite histoire d'amour sans intérêt à mon sens. Ensuite, il y a eu un court métrage de 17 minutes en 35mm, *Exils*, à partir de *La Divine Comédie* de Dante. Je l'ai fait après avoir montré le scénario à Marker, que ça a intéressé. Il m'a envoyé chez Argos Film, qui n'ont pas lu le scénario. Du moment que c'était Marker, automatiquement... Après, il y a eu un petit film en 16mm entre 5 et 10 minutes, *La Parole perdue*, que j'ai fait avec mon propre pécule, comme *Lettre à la prison*, avec Michel Uzani, un copain peintre. Il est fait de dessins, un peu selon le principe du *Mystère Picasso*. On avait mis deux grandes poutres à droite et à gauche, et tendu un papier translucide. Le peintre se tenait derrière, on voyait la peinture en train de se faire, on devinait la main. Après, ma foi, c'est tout. Étant données les difficultés que je venais de connaître, car cela avait toujours été très difficile, quand j'ai tourné *Lettre à la prison*, je me

n'ai pas tout tourné, car il y avait des choses trop difficiles, du fait du peu d'argent. D'autre part, il y a des choses que j'ai tournées, et qui se sont retrouvées surexposées et jetées à la poubelle. Je me suis retrouvé avec des rushes que je n'ai pas vus pendant un an. Parce qu'après avoir tourné, sans argent, je ne pouvais rien développer. J'ai attendu une année à force d'économie, et je me suis aperçu qu'une partie des rushes étaient inutilisables. Finalement, j'ai fait avec les restes. J'ai même réélaboré un scénario, disons, restreint, à partir de ce qui me restait.

**L'idée de la maquette me paraît intéressante : je montre mes images à un producteur. Vous étiez dans cet état d'esprit au moment du tournage ?** Oui, quand je tournais, je me disais : ça ne restera pas ce que c'est, on fera mieux la prochaine fois, avec de l'argent.

**Mieux ?** J'aurais été fidèle au scénario tel que je l'avais écrit, j'aurais largement développé l'aspect politique de la chose. Parce que dans le film, tout est onirique et psychologique. C'est d'ailleurs ce qui m'a été reproché par des amis de Marker. Marker ne m'a rien dit. Je lui ai montré, je lui ai demandé ce qu'il en pensait. Il ne m'a pas répondu. Et des copains de Marker m'ont dit : "pas politique." Dans le film tel qu'il est, à un certain moment, dans cette lettre imaginaire que Tahar veut écrire à son frère et qu'il projette de lui écrire, tout au long du film, à un certain moment, il lui dit : "J'ai peur de connaître une chose que tu connais." Et à la fin du film, lorsque le frère est censé lui répondre par une autre lettre, il lui dit : "Ne viens pas me voir tant que tu es

ne tient pas. Derrière cet univers, il y a autre chose, il y a des réalités politiques qui n'apparaissent pas dans le film.

**Sur les difficultés à tourner le film, en autoproduction. Il y avait une équipe avec vous ?** L'équipe, c'était les copains. On était très peu. Il y avait Tahar, qui non seulement était le personnage principal, mais qui me donnait un coup de main pour toutes sortes de choses au moment du tournage. Il y avait la mère de Chloé (sa fille, NDLR) qui était là, qui joue dans le film, qui m'a donné un coup de main, et du film à retordre. Et il y avait Marie-Christine Rabedon, une copine, et c'est tout.

**Le temps de tournage ?** En gros deux mois. Un mois à Marseille, ensuite un mois en Tunisie. Par exemple, la scène de la terrasse, censée se passer à Marseille, a été tournée sur la terrasse de l'immeuble dans lequel je suis né à Tunis. Et la bouffe, c'est ma mère qui l'avait faite, avec des copines. Les gens, c'était ceux du quartier qu'on avait invités. On leur a dit "venez manger un couscous", ils ont dit pourquoi pas. Et ils font de la figuration.

**Vous parliez d'une partie parisienne ?** Il y a une petite partie parisienne, et ces plans surexposés le sont là volontairement. C'est un Paris rêvé,

n'était pas un film pittoresque qui pourrait intéresser l'autre bord. Cela ne s'inscrivait nulle part. L'aspect onirique pouvait gêner aussi. C'était Jean Rouch qui m'avait dit surréaliste. Pour moi ce n'était pas surréaliste. Enfin, lui l'avait vu comme ça. Je crois que ça ne devait pas plaire, ça non plus.

**03 JOURNAL  
DAILY  
FIDMARSEILLE  
.07.08**

Je crois que le film n'avait aucun créneau qui lui corresponde.

**J'ai quand même le sentiment, pour avoir connu un peu le cinéma de cette période-là, qu'il s'inscrit en revanche complètement dans un cinéma qu'on a occulté, qui est le cinéma né de l'immigration. C'est-à-dire les films de Désiré Ecaré, par exemple, *L'Africain qui vit à Paris* ou *Mektoub*. Puis en 68, c'est *Le Lit de la vierge* ou *La Cicatrice intérieure* de Garrel. Et j'ai le sentiment, que ce soit Rouch ou Marker, donc à l'époque SLON, qu'ils passent à côté de ce genre de cinéma. Je me souviens de discussions assez âpres dans les festivals de l'époque où, justement, ce militantisme faisait que tout film qui n'était pas politique était suspect. Mais, en revanche, il s'inscrit justement dans une émergence d'un cinéma qui va être éphémère entre 66 et le début 70, où, là, c'est le relais des grands collectifs politiques. Mais c'est votre fille Chloé qui a sorti le film du placard ?** Oui. Quand j'ai pris ma retraite, à 65 ans. J'en ai 73 maintenant. J'étais à Saint-Étienne et je me suis installé à Avignon. Chloé m'a donné un coup de main pour déménager. Et elle m'a demandé : "C'est quoi ces boîtes de films que je vois depuis des années ?" Je lui ai dit : "C'est un vieux film que j'ai fait il y a 35 ans. Ras le bol. Puisqu'on jette des trucs, jette ça aussi." Elle m'a dit : "Non, je ne le jette pas, je vais le montrer." Elle était en relation avec le Polygone. Elle leur a montré, ça leur a plu. Je me suis dit, tiens c'est nouveau. Ça a toujours déplu à tout le monde. Pourquoi pas ? Ça faisait un peu tard, ça faisait du réchauffé.

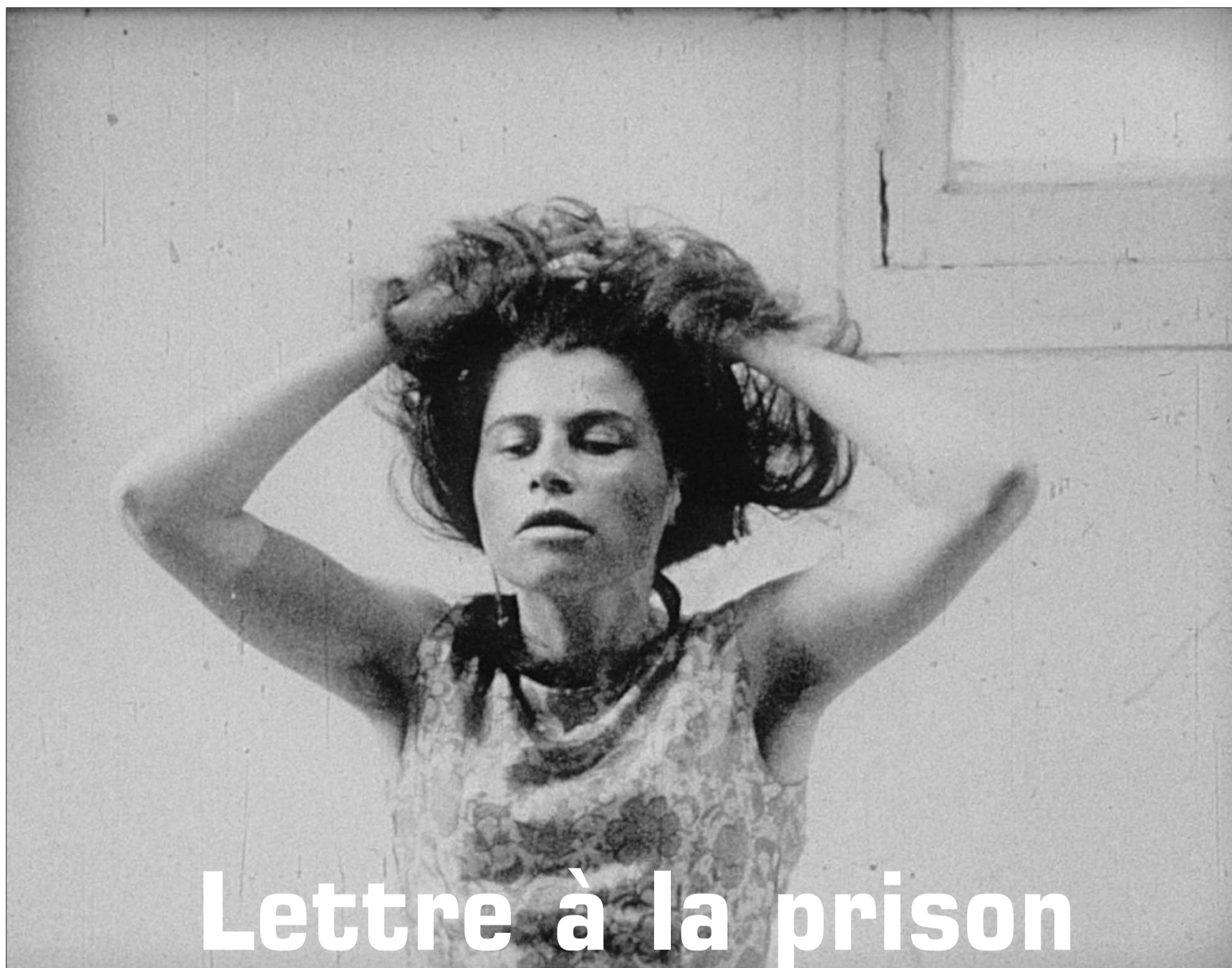
**La première confrontation avec vos images, 35 ans après, vous en avez un souvenir précis ?** Oui. Identique à mon souvenir. Cela n'avait pas bougé dans ma mémoire.

**Vous avez adhéré tout de suite ? Ou vous étiez encore sur la lancée de dire "c'est un vieux machin" ?** Je l'ai vu tel qu'il était. Là, j'avais pris suffisamment de distance pour écarter le scénario initial, et pour regarder le film tel qu'il était, comme un spectateur. Et même en tant que spectateur, j'avais le souvenir de ce que j'avais fait 35 ans plus tôt. C'était pareil.

**Ce sont les images qui vous ont remis en mémoire le processus du film ?** Le montage. Le film s'est surtout fait au montage. Le tournage a été ce qu'il a pu. Mais le montage a été réfléchi, longtemps, lentement. J'ai mis une année à le monter. En travaillant uniquement la nuit. Comme je n'avais pas d'argent, et que ma femme de l'époque, Simone, était monteuse, elle me passait les clés de ses salles de montage. Et j'y allais la nuit, en douce, sans que personne ne le sache, pour monter à l'œil sur des Atlas. À Paris, dans diverses salles, cela dépendait des montages qu'elle avait à faire.

**Vous promeniez vos rushes ?** Oui bien sûr. Dans une 2CV.

**Combien d'heures de rushes ?** Très peu. Deux à trois prises par plan, parfois



suis dit que j'allais le tourner avec mes propres deniers, parce que le scénario n'avait intéressé personne. Et j'allais essayer de faire ça comme une maquette, que je montrerai à des producteurs pour le tourner réellement. Effectivement, je l'ai montré et cela n'a intéressé personne. Et cela a dormi dans un placard pendant près de 40 ans.

**Du scénario initial, est-ce que vous aviez tout tourné ?** D'une part, je

innocent." Ces deux choses se répondent. Cette chose que tu connais, et qui fait que, si moi je ne la connais pas, je suis innocent, c'est quoi ? Dans mon esprit, c'est la véritable raison pour laquelle un Tunisien vient en France, et en très peu de temps devient un autre. C'est le thème du film. Pourquoi on devient un autre ? C'est pour des raisons politiques, pas seulement psychologiques. L'univers uniquement psychologue de Tahar

non imaginé plutôt qu'imaginaire. Il ne sait pas ce que sera Paris. Ce sont en fait des immeubles en démolition, et le train qui arrive en gare du Nord, au lieu d'être la gare de Lyon. En gros c'est ça.

**À cette période, fin des années 60, l'institution cinématographique est parisienne avant tout. Est-ce que le fait que le film soit tourné à Marseille et en Tunisie, loin du pôle de création de l'intelligentsia, n'est pas nuisible à l'époque pour un cinéaste autodidacte ?** Je ne crois pas. Je ne le pense pas du tout. Quand je m'interroge sur les raisons pour lesquelles cela n'a pas été reçu, je me dis probablement, d'une part que les critiques faites indirectement par Marker à travers ses copains étaient sans doute justifiées, car le film ne s'inscrivait pas dans un cinéma militant qui existait fortement surtout après 68. D'autre part, ce

**VENDREDI 4 JUILLET À 16H  
61 CANEBIÈRE**

## Table ronde **Lettre à la prison**

Invités

Marc Scialom

Jean-Paul Curnier

Claude Martino

Frédéric Valabrègue

suite Lettre à la prison une seule. J'avais acheté le minimum de pellicule.

**Le tournage ?** Cela ne me plaît pas, car c'est très aléatoire. Parce que sans doute je ne suis pas assez maître de la caméra et des comédiens. J'ai l'impression que ça va m'échapper d'une manière ou d'une autre. Et en général, ça m'échappe. Par exemple, lorsque dans un des plans en couleur, le gars prend de la flotte dans la mer et la passe sur le visage de la fille, et lui passe un doigt sur les sourcils... Ce plan-là, c'est le seul qu'on ait dû probablement tourner environ 8 ou 10 fois. À chaque fois, le geste n'allait pas, il y avait un coup de vent, il y avait un truc. Et je me disais, on n'a pas plus de fric, je ne peux pas continuer à gaspiller de la pellicule. Tandis qu'avec la matière devant moi, sur l'écran d'une Atlas, je sais ce que j'ai, ce que je peux faire, et je m'amuse. J'essaye ceci, ça marche pas, j'essaye autrement, voilà.

**Les parties documentaires, caméra dans les rues, vous demandiez des autorisations ?** Non. À Marseille, on s'était entendu avec les gens dans la rue, et puis c'est tout.

**Et vous incluez le comédien dans cet espace-là. Est-ce que vous le dirigez ?** Oui, mais pas trop. Il paraît que Marcel Carné disait : "Bouge pas la tête tu vas sortir du champ." Non, ça ne va jamais jusque-là, je dirige un peu. Essayer de le laisser vivre quand même de sa vie à lui.

**Toujours le scénario à côté ?** Non, le scénario, on l'a laissé à Paris. Je ne suis pas parti avec le texte. J'avais le synopsis dans la tête, en gros. Et on l'a tourné à peu près. Il y a un découpage qu'on n'a pas suivi à la lettre.

**Le plan de travail a été assujéti au lieu. Et les comédiens, les gens qui jouent dans le film, c'était leur première expérience à l'époque ?** Oui, bien sûr. Tahar, je pense qu'il est mort. Il est retourné en Algérie peu de temps après ce tournage, enfin quelques années ; ça a coïncidé avec l'époque où il y avait des massacres dans les villages. On était très copains, et il m'avait dit : "Dès que je suis là-bas je t'écris, je te donne mon adresse, tu viendras me voir, on mangera le couscous ensemble". Il ne m'a jamais écrit, et je n'ai plus eu de nouvelles du tout. Ce qui me paraît impossible. Alors je me dis qu'il est mort. Ça, c'est Tahar. Il y a deux femmes dans le film. L'une, celle qui relève ses cheveux, est la mère de Chloé. L'autre, la jeune fille qu'on voit au bord de la mer, Martine Biran, avait joué dans le film précédent, disparu, *En silence*.

**À cette équipe réduite à sa plus simple expression, est-ce que vous leur annoncez que le film ne sortira jamais ?** Oui, bien sûr.

**Quelle est leur réaction à l'époque ?** Déçus comme moi. Peut-être moins fortement, car c'était moins important pour eux.

**Donc vous vous retrouvez seul avec une grosse déception.** Voilà. Une grosse déception. Et ça a été l'enseignement de l'italien, ma foi, pourquoi pas.

**Que rajouter d'autre pour votre défense ?** Rien. Je suis condamné d'avance.

Extrait d'un entretien avec Marc Scialom mené le 25 juin 2008 par Claude Martino et retranscrit par Macha Bridant. L'intégralité est publiée par Film Flamme et disponible sur les sites du Festival.

Séance spéciale  
**Conseil général des Bouches-du-Rhône & Conseil régional PACA**  
**AUJOURD'HUI À 18H30**  
**À LA CRIÉE ET VENDREDI 4 À 14H15 AUX VARIÉTÉS**



## écran parallèle Traduire l'Europe

ENTRETIEN AVEC

# SIRKKA MOELLER

**Pourquoi Traduire l'Europe ?** Pour comprendre notre environnement, nous devons constamment traduire le monde. Nous ne devons pas seulement traduire des langues, mais des cultures, des idées, des visions du monde. Et pas seulement lorsque nous voyageons, mais au quotidien. En tant qu'Allemande et collaboratrice d'un festival français, je suis évidemment consciente de cela. Le cinéma peut aider à comprendre – comme il peut brouiller ou simplifier des questions plus que nécessaires. Pour créer l'Europe que nous connaissons aujourd'hui, la traduction a joué un rôle essentiel. Mais pour comprendre l'Europe d'aujourd'hui, nous avons besoin de l'aide d'experts en traduction. Le cinéma comme média transpose une réalité multidimensionnelle aux deux dimensions de l'écran, comme une traduction transpose un texte étranger en quelque chose que nous pouvons comprendre. Certains réalisateurs portent sur leur environnement un regard plus curieux et plus ouvert que d'autres, ils essaient par conséquent de traduire ce qu'ils voient pour leur public. L'un des objectifs de Traduire l'Europe, c'est voyager à travers le continent, pas comme des touristes, mais plutôt avec des réalisateurs, devenus alors les guides qui s'interrogent sur ce qu'ils voient et essaient de comprendre les divers paysages qu'ils traversent.

**Quel rôle Deimantas Narkevicius joue-t-il au sein du programme ?** La Lituanie est théoriquement le centre géographique de l'Europe – selon la définition que l'on adopte de l'Europe et de ses limites. L'un des films de Deimantas Narkevicius, *Europa 54°54'-25°19'*, est une réflexion sur ce centre de l'Europe. Ce film a été l'un des points de départ de la programmation de Traduire l'Europe, et c'est ainsi que ce choix de mettre l'accent, au sein du programme, sur les films de Narkevicius, est devenu une évidence. Les changements intervenus en Europe, la révolution de Velours et la fin du communisme en Lituanie ont provoqué un déplacement de son travail ; il a donc laissé la sculpture pour se consacrer au cinéma et à la vidéo. Le programme présente ses premiers films et les plus récents, ainsi qu'une rencontre avec Deimantas Narkevicius.

**Et que peut-on voir ?** On fait en Europe – qu'il s'agisse de l'Europe géographique ou politique – une quantité de films. Des pays dont les cinématographies sont assez peu connues, excepté dans des cercles fermés, hébergent des talents originaux, qui portent sur le monde des regards tous différents. Les 29 films du programme apportent de nouvelles perspectives, parfois depuis la périphérie : c'est souvent parce que les réalisateurs sont des étrangers, dans un endroit étranger, comme dans *We Went to Wonderland*, ou dans *Unas Fotos en la Ciudad de Sylvia* de José Luis Guerin. Ou encore, parce qu'ils regardent de plus près les choses et les lieux qui ressemblent le plus à leur propre pays, et paraissent donc d'emblée plus évidents, comme dans *Jardim* et

## écran parallèle Traduire l'Europe

# JARDIM

Première internationale Premier film

João Vladimiro Rodrigues dos Santos



Lisbonne, les jardins de la Fondation Calouste Gulbenkian :

**« Je sais que les arbres n'ont pas d'yeux, que l'eau n'a pas de bouche et les pierres, pas d'oreilles. Pourtant, nous communiquons. Dans ce jardin-ci se déroulent de longues conversations muettes, comme deux anciens qui, par leur simple présence, se parlent de calme, de confort et de tristesse. »**

João Vladimiro Rodrigues dos Santos

*Oblaka*. Certains réalisateurs présentent pour la première fois leurs travaux dans le contexte d'un festival, par exemple Kristina Inciuraite, l'artiste lituanienne. L'un des points forts est le film/roman de Karel Vachek, *Zavis, The Prince of Pornofolk...*, un grand format très personnel. Et, bien sûr, les réalisateurs français, comme Gérard Courant et Anne Durez, qui voyagent jusqu'aux extrêmes limites du continent. Les neuf chapitres sont une possible trajectoire à travers l'Europe, et sa traduction filmique.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

**Why Translating Europe?** *In order to understand our surroundings we have to translate the world constantly. We have to translate - not only different languages but also cultures, ideas and world views. Not just when we travel, but every day. As a German working for a French festival I am obviously aware of this. Film can help this understanding - but it can also confuse or simplify matters more than necessary. In order to create the Europe we know today, translation has been essential. But to understand Europe today, we need the help of expert translators. Film as a medium transposes a multidimensional reality into the screen's two dimensions, much like a translation transposes a foreign text into something we can understand. Some directors are looking at their surroundings with more curiosity and openness than others and try to translate what they see for their audience. One of the aims of "Translating Europe" is to travel across the continent, not like tourists but rather with directors as guides who question what they see and try to understand the sights they come across.*

**What is the role of Deimantas Narkevicius in the programme?** *Lithuania is supposedly the geographic centre of Europe - depending on how one defines Europe and its boundaries. One of Deimantas Narkevicius' films, Europa 54°54'-25°19' is a reflection upon this centre of Europe. This film was one of the starting points for the programming of Translating Europe and thus it became an obvious choice to focus on the films of Narkevicius within the programme. The changes in Europe, the Velvet Revolution and the end of communism in Lithuania brought about a shift in his own work from sculpture to film and video. The programme presents both his early and his latest films and an encounter with Deimantas Narkevicius.*

**And what can be seen?** *There is a wealth of films being made in Europe - the political as well as the geographical Europe. Countries that are relatively unknown for their cinematographies outside of closed circles are home to original talents who look at the world in different ways. The 29 films in this programme bring new perspectives, sometimes from the periphery: often because their directors are strangers in a foreign place, as in We Went to Wonderland or José Luis Guerin's Unas Fotos en la Ciudad de Sylvia. Or because they take a closer look at things and places that are much closer to their own home and seem obvious at first, as in Jardim and Oblaka. Some directors are presenting their work for the first time within a festival context, like the Lithuanian artist Kristina Inciuraite. One of the highlights is Karel Vachek's film novel Zavis, The Prince of Pornofolk..., a very personal grand format. And of course the French film-makers like Gérard Courant and Anne Durez who journey to the outskirts of the continent. The nine chapters are one possible trajectory through Europe and its filmic translation.*

Interviewed by Nicolas Wozniak

## écran parallèle Traduire l'Europe

Dans le cadre de l'écran Traduire l'Europe, gros plan sur le réalisateur lituanien

# DEIMANTAS NARKEVICIUS



### Formation

J'ai obtenu mon diplôme de sculpteur à l'Académie des arts. Je ne me sentais pas concerné par ce qui se passait à l'Académie de Vilnius. J'ai eu l'opportunité d'aller à Londres pendant un an, de 1992 à 1993, c'était vraiment formidable. À mon retour, j'avais développé un grand intérêt pour les objets contextuels, les endroits où

les objets se trouvent. Mais cela ne suffisait pas. J'avais vraiment besoin de choses à dire. J'ai alors commencé à réaliser des interviews. (...) De simples enregistrements de conversations. J'ai fini par penser avoir trouvé le médium narratif parfait, tant pour explorer le son que le langage visuel.

### Jonas Mekas et George Maciunas

À mes yeux, ils sont plus que de simples artistes, et pas uniquement parce qu'ils sont liés à l'endroit d'où je viens. Avec les films de Jonas, il ne s'agit pas seulement, pour moi, de glisser une VHS dans un lecteur et de regarder. Il y a d'autres choses. C'est presque trop difficile à décrire. Simplement voir le film sur un moniteur a pour moi une grande signification. Mekas et Maciunas ont eu beaucoup d'importance, ils m'ont conduit à réfléchir sur la nature de l'artiste – qu'est-ce qu'un artiste ? Voilà des artistes qui ont bien plus compté que n'importe lequel de mes professeurs. À la fin des années 80, *Utopia* était inconcevable. Voilà ce qui me lie à ces gens.

### Film – Sculpture – Peinture

Je crois que mon cinéma est une sorte d'extension de ma sculpture. Pour *Manifesta II*, j'ai fait une installation en utilisant des films. Ces films traitaient de l'espace. Les projecteurs comptaient tout autant. En termes de peinture et de sculpture, *Energy Lithuania*, que j'ai réalisé il y a deux ans, est une image continue, comme une peinture. Les couleurs du Super 8 elles-mêmes n'ont pas valeur de documents, elles n'ont pas grand-chose à voir avec

## Véronique Godard

[JURY INTERNATIONAL]



### Votre parcours ?

En zigzag, depuis la fac et les Langues'o (thèse grec moderne) ; au gré des vents entre la Grèce, le Mexique, la Suisse, Paris tout de même ; photos, traductions, et me caler au ministère des Affaires étrangères : diffusion du cinéma français à l'étranger...

### Scientifique, quelle a été votre expérience à l'Institut de cinématographie scientifique ?

C'était une rencontre avec Jean Painlevé, cinéaste et conteur merveilleux, dans les années 60, quand les documentaires et/ou films de recherche scientifique étaient encore de vrais films.

### Vous participez activement à la promotion du cinéma français. Comment envisagez-vous votre participation au jury de la Compétition Internationale ?

Curieuse par nature, sereine de caractère, je suis contente d'avoir à "juger" des œuvres venant d'ailleurs. Je vois trop de films français de manière générale, et en particulier pour le Prix Jean Vigo.

Propos recueillis par Julie Savelli



## Marianne Alphant

[JURY NATIONAL]

**Quel est votre parcours ?** Dix ans d'enseignement de la philosophie ; dix ans de critique littéraire à *Libération* ; depuis 1993, direction des "Revue parlées" du Centre Pompidou.

Publications : *Grandes "O"*, Gallimard, 1975 ; *Le Ciel à Bezons*, Gallimard, 1978 ; *L'Histoire enterrée*, POL, 1983 ; *Claude Monet, une vie dans le paysage*, Hazan, 1993 ; *Pascal, tombeau pour un ordre*, Hachette Littérature, 1998 ; *Petite nuit*, POL, 2008.

### Quel est votre rapport au cinéma en tant qu'écrivain ?

Pour aller vite, disons : aucun. Mais bien sûr, on n'écrit pas sans imaginer, scénariser, cadrer, couper. On n'écrit pas sans flash-back, gros plan, montage, et ainsi de suite. Il semble bien, tout compte fait, que les opérations du cinéma puissent aider à penser celles, tellement opaques, de l'écriture.

**Quelle importance a l'image dans votre travail d'écriture ?** On parle toujours de livres de chevet. S'agissant du déclenchement ou de l'accompagnement spectral de l'écriture, on peut aussi parler d'"images de chevet" : cartes postales, photos, reproductions de tableaux à portée de main sur le bureau. *Saint Michel archange* de Piero della Francesca, par exemple. Ou *Étienne chevalier avec saint Étienne*, de Fouquet. *La Vanité* de Philippe de Champaigne, du musée Tessé. Les *Fragments anatomiques* de Géricault, du musée de Montpellier. Un grand panneau des *Nymphéas* de Monet. (Pour ne citer que les préférés d'une liste infinie.)

**Vous dirigez les "Revue parlées" au Centre Georges Pompidou. Quelle est votre mission précisément au sein de cette institution ?** Il s'agit d'un service général et transversal de "Parole" : rencontres, colloques, lectures, conférences, débats, destinés à placer sur le même plan écrivains et designers, plasticiens et chorégraphes, réalisateurs et poètes, architectes et philosophes, comme y invitent à la fois la structure du Centre, ses principes fondateurs et, pour tout dire, son utopie.

**Vous êtes commissaire d'exposition également. Quel est votre sentiment sur le cinéma français aujourd'hui et ses passerelles avec l'art contemporain ?** C'est justement la question que nous allons nous poser au Centre, du 3 au 7 décembre prochain, avec des artistes, des réalisateurs et des conservateurs. Cela m'ennuierait de répondre dès à présent.

**Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury de la Compétition Française au FID Marseille ?** Regarder, d'abord, regarder et regarder.

Propos recueillis par Olivier Pierre  
Livres en vente à la librairie Histoire de l'œil

### écran parallèle Traduire l'Europe

## OBLAKA

Andrea Slovakova

aujourd'hui à La Criée à 15h

**"Un nuage rend visible ce que l'on ne peut pas voir autrement"**

NUAGE n. m. XVIe siècle. Dérivé de nue.

Amas de fines gouttelettes d'eau en suspension dans l'air, qui forme dans le ciel une masse blanche, grise ou noire, et qui se résout en pluie, en neige ou en grêle. Nuage bas, élevé. Le ciel est couvert, chargé de nuages. Le vent chasse les nuages. Les météorologues classent les nuages en alto-cumulus, altostratus, cumulus, cumulonimbus, cumulostratus, nimbus, nimbostratus et stratus.

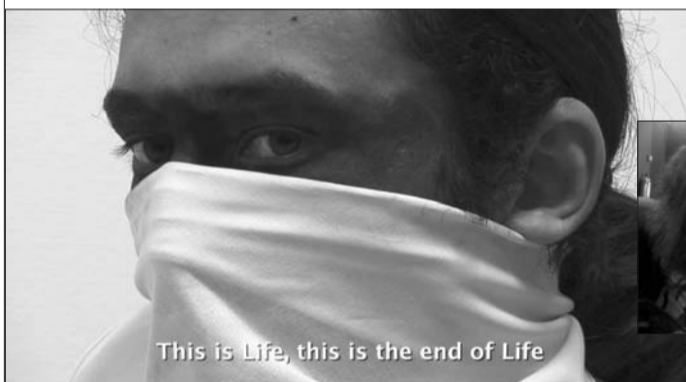


### écran parallèle Traduire l'Europe

## HOME STORIES

Ghazel

aujourd'hui au CRDP à 10h30



This is life, this is the end of life



## JEUDI

chronique de Dork Zabunyan



Un problème simple se pose chaque jour au spectateur qui souhaite assister aux séances du FID Marseille : non pas "vais-je parvenir à tout voir ?"

(c'est impossible), mais : "quels choix opérer parmi la quarantaine de films que propose quotidiennement le festival ?". Problème heureux, si l'on accepte de se laisser porter par l'espace d'indécision qui accompagne nécessairement la sélection des films à visionner ; indécision que l'on aurait tort de vouloir esquiver, dans la mesure où elle autorise la possibilité, pour le spectateur, de construire un programme singulier au sein même de la programmation officielle. Qu'est-ce que s'orienter dans le FID Marseille ? De la réponse à cette question dépend en un sens notre capacité à saisir la richesse d'une programmation inépuisable, parce que sans cesse mouvante, un peu comme notre monde, en somme.

Il est significatif à cet égard que le premier chapitre des "écrans parallèles" consacrés à Traduire l'Europe s'intitule "L'Orient". Sirkka Moeller, sa programmatrice, l'a rapplé en début de séance : il s'agit, avec cette série, de montrer l'Europe dans la complexité de ses composantes, et de l'arracher corrélativement à l'expression lénifiante qui nous en éloigne de manière fatale : "Union Européenne". (Souhaitons par ailleurs, sans trop d'illusion cependant, que les délégations réunies actuellement à Marseille dans le cadre de l'EuroMed puissent trouver le temps de se rendre aux projections de cette section des "écrans parallèles".) *Europe 54° 54' - 25° 19'*, le film de Deimantas Narkevicius - à qui le festival consacre une rétrospective - met en scène avec ironie le geste dérisoire qui consiste à marquer, par une stèle, le centre géographique de l'Europe. Embarqué dans une voiture qui suit un trajet en apparence désordonné - un montage particulièrement heurté nous empêche de reconstituer un parcours linéaire -, plongé dans un paysage urbain tout à fait désolé (la Lituanie de la fin des années 1990), le spectateur se retrouve au milieu d'un no man's land que précède une zone industrielle ; là se situe la stèle recherchée. C'est alors qu'une voix off laconique déclare : "it could have been anywhere in Europe".

*We Went to Wonderland*, de la chinoise Xialo Guo, raconte le voyage de ses parents venus lui rendre visite en Angleterre, où elle réside. À un moment, sa mère s'écrie : "Mais où est la population ?". Guo donne à voir une société assez inquiétante, sans visage : le bloc d'immeubles où elle vit est souvent illuminé la nuit par des voitures de police, tandis que les caméras de surveillance (CCTV) quadrillent l'espace imperturbablement. Et lorsqu'elle filme à plusieurs reprises ses parents en train de dormir l'après-midi, le bruit sourd et permanent d'un hélicoptère veille dans le fond, comme s'il s'agissait d'un pays en guerre.

L'artiste vidéaste Ghazel s'inspire d'une performance qu'elle a créée en 2005 pour la Biennale de Venise avec des demandeurs d'asile et des clandestins résidant en Italie. En 2007, elle retourne à Venise pour retrouver les participants. Ils présentent leurs dessins à la caméra fixe, expliquent leurs rêves d'Europe et de nouveaux foyers dans un entrelacs de langues.

les couleurs réelles. Transformer un langage visuel en narratif parlé, c'est difficile ! Pendant le tournage, je pensais au film en termes de documentaire, mais les connexions avec la peinture sont apparues en cours de montage. C'était comme si le montage avait beaucoup en commun avec bon nombre des qualités de la peinture. L'élément documentaire du film s'est éloigné. La peinture en soi ne peut vraiment être du documentaire - le film devenait un documentaire subjectif qui avait à voir avec la peinture. Avec chaque nouveau film, j'essaie de m'engager dans des situations entièrement nouvelles, là où je n'ai aucune expérience de la résolution de certains problèmes.

### Faire un film

Cela ressemble, probablement, à faire une sculpture ; pas dans le sens du modelage des objets toutefois. Il s'agit plutôt du choix d'un domaine dans lequel on va travailler. Comme une sculpture, destinée à un lieu en particulier. Une fois ce domaine défini, je commence à chercher une structure. Étant donnée la spécificité du médium, je laisse toujours l'inattendu se produire sur le plan des objets et des sujets filmés, des surfaces. Je sais toujours clairement ce que je fais, mais je ménage toujours un espace pour cet inattendu.

### Matériau pour documentaire TV

Le matériau documentaire des films en 16mm qui passaient à la télévision dans les années 70 est à mes yeux significatif. On filmait les interviews avec des caméras 16mm, puis les images étaient traitées et finalisées pour être diffusées pendant le journal télévisé le soir même. C'était souvent la course. Cette "course" suscitait quantité d'expérimentations. Les films étaient d'abord projetés, puis diffusés ; une façon de faire naître des possibilités tout à fait intéressantes quant à l'utilisation du film. Je n'ai pensé à tout cela que bien plus tard, mais je comprends aujourd'hui combien c'était important.

### Mémoire

La mémoire est étrange. Je crois que notre cerveau dispose d'un filtre : on se rappelle ce qu'on veut se rappeler. On recrée les histoires contenues dans la mémoire comme on veut se les rappeler et comme on aimerait les créer. C'est un filtre naturel. Je suis extrêmement conscient de ce filtre naturel. Un de mes premiers films traitait des processus de filtrage opérés par le médium film et mes propres histoires. En un sens, elles étaient tragiques. Tout ce que j'ai fait, dans le film *His-story*, c'était utiliser le film et les lumières comme s'il s'agissait d'archives des années 70. J'ai même fait traiter les films dans un labo qui utilisait les techniques d'origine. C'était une sorte d'exploration archéologique de cette époque-là. C'est l'histoire de mes parents, basée sur ces souvenirs que l'on croit bons à raconter. Mais le médium lui-même et l'histoire, la façon dont elle est racontée, semblent presque mélancoliques, peut-être même sous-tendus d'une sorte de tragique.

Extrait d'un entretien avec Hans-Ulrich Obrist, 2002, disponible sur [www.undo.net](http://www.undo.net)

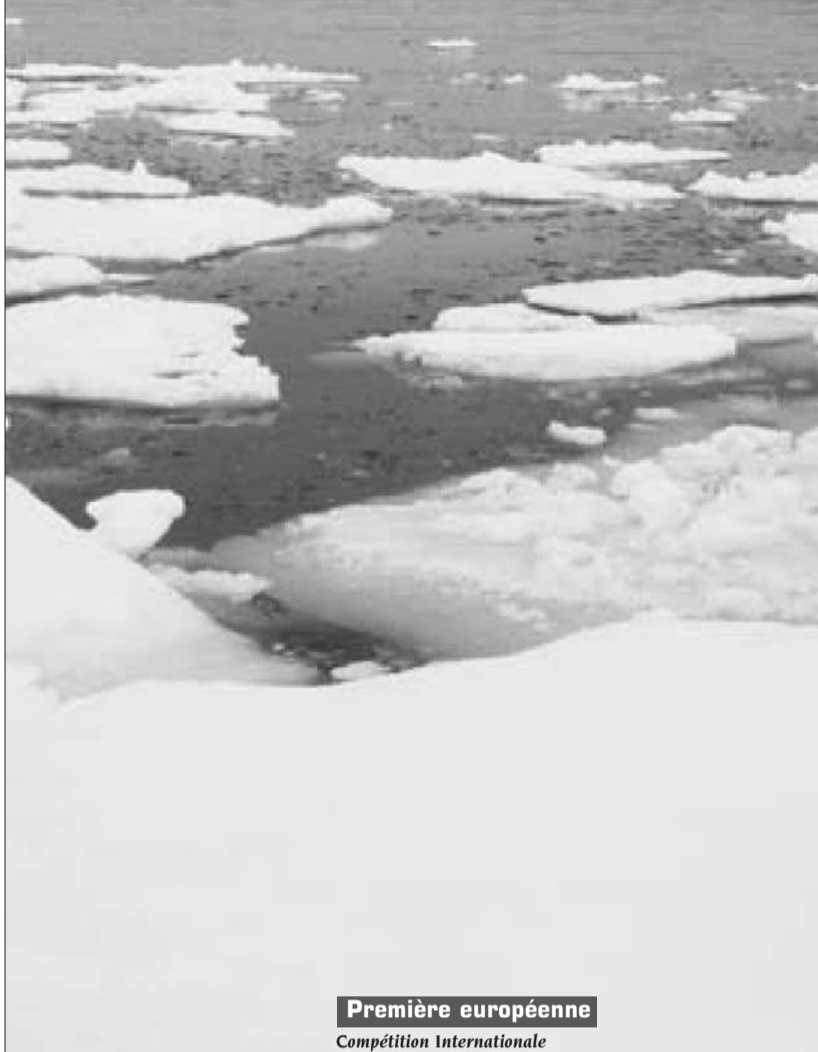


Energy Lithuania de Deimantas Narkevicius - 2000

aujourd'hui Energy Lithuania  
à 15h30 au CRDP

# HUNTERS

## SINCE THE BEGINNING OF TIME



Première européenne  
Compétition Internationale

## Carlos Casas



**Hunters Since the Beginning of Time clôt votre trilogie. Comment les films se répondent-ils entre eux et quelle est la spécificité de ce dernier volet ?**

Mon premier film, sur la solitude en Patagonie, venait d'une volonté de m'intéresser à des modes de vie en voie de disparition dans des situations extrêmes. Car mon expérience physique vient toujours avant le film. La Patagonie et la Sibérie sont aux antipodes, et portent en eux un imaginaire collectif précis. Je voulais travailler sur ces "bouts du monde", extrêmes du sud et du nord. La trilogie est comme une sorte de diagonale tracée dans la terre : elle part de la solitude en Patagonie, passe par le désert d'Aral (le seul désert provoqué par l'homme) et arrive enfin au détroit de Béring. Une sorte de périphérie de la civilisation où l'esprit humain est d'une grande pureté. Un état de notre civilisation qu'il m'intéressait de documenter comme le miroir qui nous renverrait à une pensée lointaine et originelle.

**Combien de temps a duré le tournage, dans quelles conditions climatiques et techniques ?** J'ai tourné deux mois en été et presque deux mois en hiver. De septembre à octobre 2006 et de mai à juin 2007. J'ai choisi cette période, car c'est la seule où la caméra pouvait fonctionner. À -35 degrés, ça devient vraiment difficile de travailler. J'aime travailler seul, c'est une sorte de méditation, de transformation. Comme une forme de prière personnelle.

**Vous alternez les plans très larges et les gros plans. Qu'est-ce qui a guidé votre travail au cadre ?** Je voulais traduire la manière de vivre de ces hommes enfermés à l'intérieur des maisons, dans les cuisines, par contraste avec l'extérieur. Car leur vie ressemble tout à fait à ça. Ils vivent pour chasser dans les grands espaces maritimes ou glacés. C'est la confrontation de l'homme et de la nature, mes deux grands centres d'intérêt.

**Le travail sonore et le choix de la musique ?** J'ai travaillé avec Sébastien Escofet, comme pour le film en Patagonie ; nous avons une relation très forte. Il est capable de reconstruire, à partir du matériel sonore que je rapporte, un univers harmonieux. C'est un travail très minutieux qui consiste à mettre en musique des sons naturels. Par moment, il est nécessaire de faire basculer la réalité dans une sorte de voyage sonore et visuel. C'est assez proche finalement de la musique que je perçois quand je suis dans ces lieux, quand je regarde la glace sur la mer gelée, quand j'écoute les sons du vent et les fréquences radio, éléments essentiels dans mon travail. C'est comme une dimension cachée de ce que je vois.

Plus que le spectacle de la chasse en elle-même, vous filmez son rythme cyclique, l'attente quotidienne des chasseurs et leurs techniques de survie ancestrales. Quelle relation votre travail entretient-il avec l'anthropologie ? Je voulais rendre hommage à Flaherty avec un film d'action dont le fil narratif serait un rituel ancestral, une lutte entre l'homme et la nature. Mais sans que ce soit trop épique, plutôt pour montrer des aspects que l'on ne connaît pas, pour que ce film soit aussi, je l'espère, un document. Si le registre est anthropologique, mon but n'est cependant pas scientifique mais artistique.

Propos recueillis par  
Julie Savelli

**Hunters Since the Beginning of Time ends your trilogy. How do films respond to each other, and what is the specificity of this last episode?** My first film, on loneliness in Patagonia, came from my will to consider the disappearing ways of life in extreme conditions. Because my physical

experience always precedes a film. Patagonia and Siberia are on opposite sides of the world, and they both hold a specific position in the collective imagination. I wanted to work on these "ends of the world", the southernmost and northernmost spots. The trilogy is like a diagonal drawn on the ground: it goes from loneliness in Patagonia, to the Aral Karakum (the only man-caused desert) and then to the Bering Strait. It is a sort of periphery of civilization where the human mind is particularly pure. I was interested in documenting this aspect of civilization as a mirror that would send us back to a remote and original thought.

**How long did the shooting last, and in which climatic and technical conditions?** I shot for two months in the summer, and almost two months in the winter. From September to October 2006, and from May to June 2007. I chose this period because it was the only time when the camera could work properly. At -35°C (-31°F), it becomes really hard to work. I like to work alone; it is a kind of meditation, of transformation. A kind of personal prayer, I would say.

**You alternate very wide shots and close-ups. What guided your work on frames?** I wanted to express the way these men live when they are locked inside houses, kitchens, as opposed to outside. Because their life is really like this. They live to hunt in large sea or frozen spaces. It is a confrontation between man and nature, the two elements I really take an interest in.

**Your choices regarding music and sound arrangements?** I worked with Sébastien Escofet for the film in Patagonia; we have a really strong relationship. He is capable of creating a harmonious universe out of the sound material I've brought back. It is an extremely delicate operation that consists in setting natural sounds to music. Sometimes, it is necessary to turn reality into a kind of sound and visual journey. In a way, it is quite comparable to the music I perceive when I am in these places, when I look at the ice on the frozen sea, when I listen to the sound of the wind and the radio frequencies, elements which are essential to my work. It is like a hidden dimension of what I see.

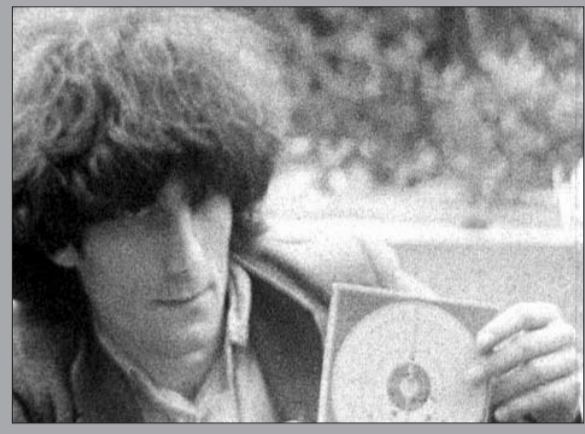
**More than the sight of hunting itself, you film its cyclical rhythm, the daily wait of these hunters, and their ancestral survival methods. What is the relationship between your work and anthropology?** I wanted to pay tribute to Flaherty with an action film whose narrative thread would be an ancestral ritual, a fight between man and nature. But without it being too epic. I wanted to show aspects of it we don't know, so that the film would also be - I hope - a document. Although the register is anthropological, my purpose isn't scientific but artistic.

Interviewed by Julie Savelli

## Cinématons Gérard Courant

de 10h à 19h en continu  
à montévidéo

Cinématons de Zanzibar : Zouzou, Philippe Garrel.



écran parallèle Zanzibar

aujourd'hui

11:00 VARIÉTÉS /  
SALLE 2

**Le Révéléateur**  
Philippe Garrel,  
France, 1968, 67'

12:45 VARIÉTÉS /  
SALLE 2

**La Cicatrice intérieure**  
De Philippe Garrel  
France, 1972, 60'

14:30 VARIÉTÉS /  
SALLE 2

**Marie pour mémoire**  
Philippe Garrel  
France, 1967, 80'

22:30 VARIÉTÉS /  
SALLE 2

**Ici et maintenant**  
Serge Bard  
France, 1968, 65'

écran parallèle Zanzibar

## MARIE POUR MÉMOIRE

aujourd'hui  
à 14h30  
à La Criée

« Garrel n'a pas fait le premier film Zanzibar, mais il a fait *Marie pour mémoire*, tourné fin 1967, film-choc qui reçoit en avril 1968 le Grand Prix du Festival du jeune cinéma de Hyères. Plusieurs personnes, présentes à Hyères cette année-là, feront ensuite partie de la constellation Zanzibar : notamment Alain Jouffroy, Daniel Pommereulle, Patrick Deval, Jackie Raynal et Michel Fournier. Ils ont tous vu le premier long métrage de Garrel. (...) Le soir de la remise du Grand Prix à Garrel, Jean Narboni déclarait que le gagnant venait d'avoir 20 ans ce jour-là. (...) Dans son discours de réception, Garrel déclarait se foutre du cinéma, que son film devait être comme "un pavé lancé dans une salle" ! Quelques semaines plus tard

tous ces jeunes gens se retrouvaient sur les barricades de Paris, y lançant de vrais pavés. »

Sally Shafto, in  
*Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, éditions Paris Expérimental, 2007



philippe  
garrel

marie  
pour  
mémoire

avec  
ZOUZOU



grand prix  
rencontres internationales  
jeune cinéma  
hyères 1968



## Plateaux

# Radio Grenouille

DU 2 AU 7 JUILLET,  
RADIO GRENOUILLE S'INSTALLE À LA  
CRIÉE POUR LA  
19<sup>E</sup> ÉDITION DU FIDMARSEILLE.

Tous les jours en direct de 18h à 19h,  
un magazine en public

JEUDI 3 JUILLET

Réalisateurs invités

**Raya Martin**

**Miguel Gomes**

**Pierre Creton**

+ DIFFUSION DE L'INTERVIEW DE MARC SCIALOM  
+ CHRONIQUES

## POLOGNE

Première mondiale *Compétition Nationale*

Caroline  
Delaporte

**Comment est né le projet ?** J'ai rencontré Agnieszka dans une école primaire à Marseille, nous montions un opéra avec des moyens très rudimentaires. Mais elle s'adressait aux enfants d'une voix si chantante, si impulsive, qu'ils l'auraient suivie jusqu'au bout du monde. Et moi aussi. Cette rencontre s'est combinée avec le désir de m'éloigner de Marseille, ville où s'est amorcée ma démarche de cinéaste dans la vie tumultueuse, exigeante, du collectif Film Flamme. Une allocation de recherche en arts plastiques du ministère de la Culture m'a permis de concrétiser. Agnieszka apportait son envie de jouer, et nous étions d'accord pour mettre en lumière des choses très simples, des moments auxquels on ne donnait pas de rôle au départ ; leurs rôles devaient arriver après, dans l'agencement de toutes les parties. D'abord écouter, après construire.



**Le choix de ne pas sous-titrer le polonais ?** En Pologne la langue m'était entièrement musicale, inconnue. Une voix m'atteignait comme un port de tête, un dos, une main. Sans le guide de la traduction, on est placé dans la peau de l'étranger, les sens en éveil, et on est beaucoup plus sensible à l'impact des paroles au niveau affectif.

**Pourriez-vous revenir sur ce personnage tragicomique que vous incarnez à trois reprises, provoquant une rupture électrique dans le récit acoustique ?** Mon apparition à l'image, alors que par ailleurs je fais le cadrage, essaye d'explorer les zones qui sont normalement "les coulisses", que le public ne peut pas voir : qui est le cadreur ? comment bouge-t-il ? Quant à la musique électrique, c'est un élément de plus dans ce jeu "du chat et de la souris" entre la musique de film, celle qui accompagne, et la musique qui suinte ou jaillit de l'action, qui est à l'origine. Réaliser le portrait d'une musicienne m'a permis d'aller plus loin avec cette question, posée différemment dans mes autres films.

**Film sans paroles synchrones, gestes et bruitages ponctuels, chorégraphies des corps parfois accélérés ou ralentis. Quelle est la part du burlesque dans le film ?** La part du burlesque, c'est toujours de faire savoir, de clamer haut et fort ses défauts et ses faiblesses, et malmener tout ce qui est noble, respectable. C'est une propagande à l'envers, une façon de secouer le prunier, mais c'est toujours le même prunier : il faut entrer dans le côté tragique de la vie pour le traverser et sortir de l'autre côté.

Propos recueillis par Julie Savelli

**Pourquoi le Super 8 et quel rôle ce format a-t-il joué dans le travail du récit ?** Le Super 8 me permet de réduire la richesse, la profondeur de l'image. Je m'appuie sur son côté massif et je cherche toutes les nuances dans le son.

# FMR

Quai Marcel Pagnol



INSTALLATION  
LOW TECH ARCHEOPTERIX  
JULIEN MAUX SAINT MARC

Ce soir

HERVÉ LUCIEN (LIVE) / THEFKCLUB (LIVE) /  
PILOOSKI (KILL THE DJ) /  
JULIEN MAUX ST MARC (INSTALLATION)

## HER SUMMER

Première internationale *Compétition Internationale - Premier film*

Ahn Sun-Hee



**Quelle est la genèse de ce premier film – écriture, tournage et montage ?** Ceci est mon premier film. Quand je l'ai commencé, plutôt qu'écrire un scénario, j'ai établi un cadre général et des thèmes, puis j'ai tourné suivant ces concepts.

**A l'image du patchwork que coud votre grand-mère, vous filmez des petits gestes épars pour constituer l'ensemble d'une vie. Comment avez-vous agencé ce bout à bout ?** Voir des parties en gros

plan plutôt que l'ensemble est très intéressant. Mais il est difficile de constamment regarder de près et voilà, je crois, ce qu'une caméra peut faire pour nous. Nous avons le sentiment qu'elle est plus "aimable" quand nous la voyons coudre, quand nous voyons ses doigts, ses pieds ou son profil plutôt que son corps entier. Et nous pouvons nous représenter mentalement les parties que nous ne voyons pas. Je voulais qu'ainsi on puisse se la rappeler indistinctement.

**Qu'est-ce qui a guidé le choix et l'utilisation de la musique dans le film ?** J'ai surtout utilisé des chansons de Schumann. Plus particulièrement, les chansons qu'on entend au milieu du film sont les *Frauenliebe und Leben*. Schumann les a composées pour illustrer huit poèmes du poète allemand Chamisso. Les chansons racontent la vie d'une femme. Elle tombe amoureuse d'un homme, vit un mariage heureux, a un enfant, puis son mari meurt le premier. Pendant le tournage, j'ai repensé à ces chansons, que je connaissais, et aux caractéristiques féminines de ma grand-mère. C'était pathétique de réaliser qu'on ne pensait à elle qu'en tant que

grand-mère, alors qu'elle était née femme et pouvait demeurer comme telle. Dans ces chansons toutefois, s'expriment des sentiments que les femmes éprouvent en tant que femmes. On y retrouve aussi des sentiments de mères, ou d'épouses. J'aimais ces sentiments et j'ai décidé de m'en servir dans mes films.

**Vous portez une attention particulière aux matières comme si l'appartement était le prolongement même du corps de votre grand-mère. Est-ce une manière de la rendre, en quelque sorte, universelle ?** Je n'avais pas, au départ, l'intention de regarder d'aussi près les objets de l'appartement. Mais je me suis mis à filmer l'appartement comme si je filmais ma grand-mère. Rien de ce qui se trouve là-bas ne lui est indifférent. Même les toutes petites choses, même la poussière. Cela procure un sentiment de reconnaissance, ou de solitude, mais là encore, c'est tout elle. Une serpillière étendue, des petites fleurs, de l'ail. Autant d'objets ordinaires, mais l'appartement tout entier était "comme ma grand-mère", et c'est ce que je voulais exprimer.

Propos recueillis par Julie Savelli

**What was the actual starting point of your film: writing, shooting, editing?** This film is my first. When I started it, I set big frame and themes rather than writing a script, and shot in accordance with the concepts.

**Similarly to your grandmother who is seen sewing a patchwork, you film small gestures here and there with the intention of giving a view of her whole life. How did you piece all this together?** It is very interesting to see close-up parts instead of the whole picture. But it is difficult to continue to see things closely and I believe this is what a camera can do for us. We feel she is more lovable when we see her sewing, her fingers, feet, or profile rather than seeing her whole body. And we can picture the unseen parts of her in our mind. This way, I wanted her to be remembered dimly.



**What guided you in the choice and use of music in the film?** I mostly used Schumann's songs. Especially, the songs in the middle of the film are *Frauenliebe und Leben*. These are the songs Schumann composed to the eight poems of German poet Chamisso. These songs are about a woman's life. She falls in love with a man, lives a happy marriage life, has a baby, and her husband dies first. When I was shooting this film, I happened to know about these songs and thought of my grandmother's feminine characteristics. I felt pathetic to see that she is always remembered as a grandmother though she was born to a woman and she could have remained as a woman. However, in these songs, there are feelings that women have as a woman. There are also feelings of mothers or wives. I loved these feelings and decided to use them for my films.

**You pay special attention to materials as if the apartment was the very extension of your grandmother's body. I didn't originally intend to focus on objects in the apartment. But, at one point, I found myself shooting the apartment as if I was filming my grandmother. There is nothing that she doesn't care in our apartment. Even very small things, even dust. This feels grateful or lonely, but I thought these feelings are just her. Drying mops, tiny flowers, trimmed garlics. These are ordinary things, but the whole apartment felt like my grandmother, I wanted to express like this.**

Interviewed by Julie Savelli

# NOIR-ÉCRAN

Éric Pellet

Première mondiale Compétition Nationale - Prix des médiathèques

Le texte tient une place de choix dans votre travail. En est-ce ici la genèse ? C'est vrai, la littérature est importante dans mon travail. Même lorsque le texte n'est pas incarné par une voix, même lorsqu'il est absent de la forme, celle-ci s'adosse à lui : le texte est assise, sous-texte, substrat. Quand il y a parole, elle n'est pas seulement littéraire, mais aussi documentaire. Ce film, *Noir-écran*, en cache un autre, intitulé *Objet-lumière*, qui cristallise la première rencontre avec l'écriture de Jean-Marie Gleize. Avant tout, il y a l'amitié, qui induit une confiance, une liberté. Ces films naissent d'un désir commun de croiser écriture et film, et répondent dès lors à une urgence. *Noir-écran* puise sa substance d'un seul ouvrage, *Film à venir*, sous-titré *Conversions*, qui se lit comme une modalité de fonctionnement. Ainsi a

Du premier mot au dernier, vous respectez le déroulement du livre. Qu'est-ce qui a guidé le choix des fragments ? Et le montage des images ? Ce déroulé du livre dans l'ordre, quand bien même lacunaire, est important pour rendre, même transformée, cette traversée, cette avancée, "une divagation des chiens noirs de la prose" (J.-M. G.). Et je tiens d'autant plus à cette cohérence que je suis souverain dans mes ponctions et reconfigurations internes aux chapitres. Le livre, comme le film, est vectorisé par une tension évidente, un ordre nécessaire. Et cela, à travers la non-linéarité, au-delà de l'assemblage d'éléments, de fragments. Dans le montage, comme dans l'écriture, arrive le moment où, dans le bain du révélateur, l'on perçoit un état juste, que l'on fixe alors momentanément sous

que chose de jamais entendu ou vu, mais de toujours connu. *Noir-écran*, c'est notre lieu commun. C'est presque un manifeste de non-illustration poétique. Et quand il y a analogie entre texte et image – car l'on n'y échappe pas, comme le questionne Claude Royet-Journoud –, cette analogie assume pleinement sa littéralité ; littéralité décalée, car "trouvée" et non fabriquée avec des intentions.

**Le film répond au programme de son titre, et joue du noir et du blanc. Il y a cependant quelques fragments en couleur.**

Étrangement, même lorsqu'elle est traversée de couleurs, l'écriture de Gleize remonte pour moi d'un fond blanc, gris et noir. Pour moi, l'évidence du travail en blanc, gris et noir, ou plutôt en blanc, noir, lumière, relève plus que du seul choix esthétique. Même si je cherche à densifier la matière, à la rendre poudreuse, charbonneuse, vibrante. C'est comme si le blanc, noir, lumière étaient des principes actifs en même temps que des éléments ontologiques de l'écriture et des images. Au-delà des thèmes et des motifs travaillés, ils sont tout autant sujets de l'écriture et du film, une substance en résonance avec des questionnements obsessionnels qui s'énoncent ainsi : "La réalité est-elle cette totalité de signes noirs ? d'où vient la lumière ?" (J.-M. G.). L'irruption rare et violente de quelques plans en couleur répond pour moi au principe de la saillie, de l'accidentel. Quand quelque chose éclate, quand la brûlure du réel rejaillit aussi irrémédiablement qu'un accident de voiture. Flash, fact, clash, trash : tel pourrait se caractériser un des régimes d'image à l'œuvre dans le film. Plus largement, *Noir-écran* est composé de manière moins logique ou programmatique qu'il n'y paraît. Il prolonge ce constat : "Écrire transcrit, témoigne, de l'expérience divagante, insistante, ignorante." (J.-M. G.)

**Vous semblez parfois avoir filmé le livre même.** Pour être précis, le livre en tant que tel n'a pas été filmé. J'ai agi là aussi selon un principe de conversion généralisée : citations, transcriptions, altérations. Des polaroids sont refilmés et animés et non scannés. De même pour le dessin de couverture du livre, *Ivik le petit esquimau*. Entre immobilité et mouvement, il s'agit de remettre en jeu du photographique au sein du filmique. Un mot imprimé surgit et disparaît fugitivement, jouant ici sur les rythmes et durées prédéterminés par la temporalité du film. Enfin, dans une idée de conversion du texte en image, une idée simplement énoncée dans le livre est ici réalisée. Donc, il y a souci de décalage, de reprises avec traductions, pour créer un parallèle à la matérialité du livre, matérialité analogique qui est d'un autre ordre que le grain du papier ou l'encre des caractères. C'est un peu comme si le livre s'incarnait dans le corps du film, mais sans réaliser d'équivalence. *Noir-écran* apparaît comme une enquête, une errance en actes sur la fascination et le renversement des images.

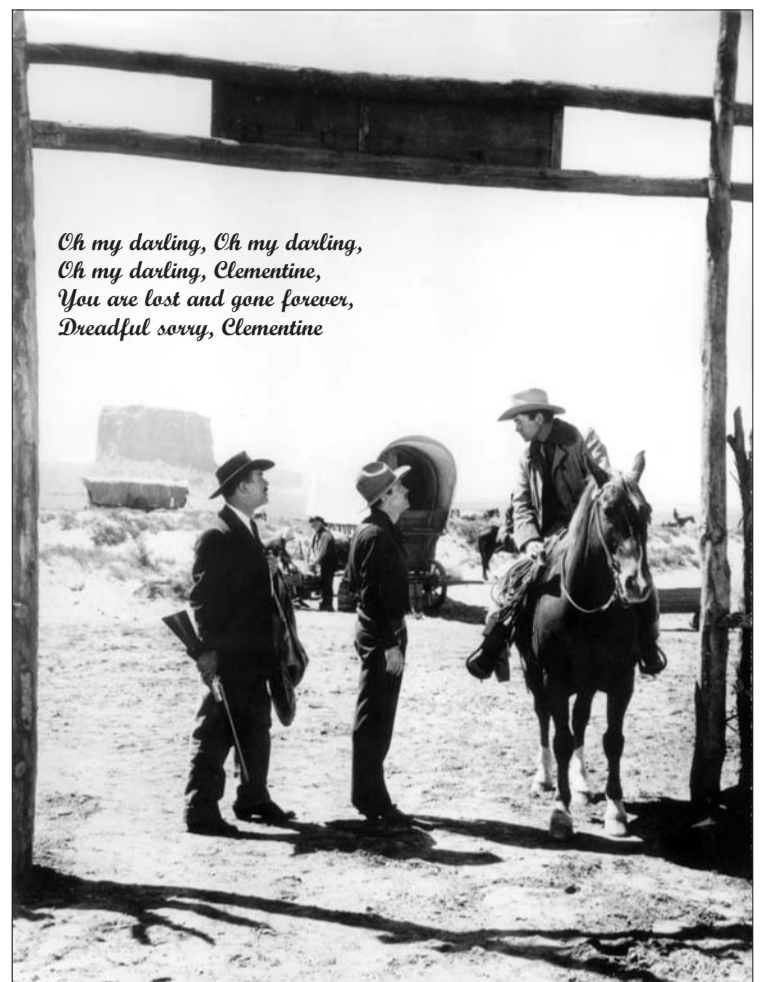
Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



lieu cette conversion du livre en film ; par cette opération, *Film à venir* devient, et ce qui advient est une possible "sortie du livre", un devenir autre, une extension qui le reconfigure formellement.

**La lecture par l'auteur lui-même s'est-elle imposée d'emblée ?** Absolument. Pour moi, tous ses livres sont énoncés par sa voix même. Dès lors, toute autre voix est forcément déplacée par rapport à cette justesse qui colle écriture et voix au point de les identifier. Par ailleurs, les séances d'enregistrement et leur rendu dans le film en une voix off impure, non nettoyée, conviennent à Jean-Marie Gleize. Car il peut ainsi descendre à ce qu'il considère comme sa voix intérieure, intime, celle qu'il n'a pas besoin de projeter, comme une lecture publique l'impose plus ou moins. Grâce à l'espace institué par le film, la voix, sans technique ni pathos, donne à entendre cette écriture qui tend à être toujours plus plate, littérale. C'est la voix de l'écrit que je tiens à convoquer, concrète, physique, non expressive.

pas transporté dans le film ne l'est pas en fonction d'un infigurable, mais tout simplement parce qu'alors, je ne "vois" rien, je n'y vois rien. Néanmoins, dans ce tissu d'images troué, le noir-écran fait retour et témoigne d'une mise en crise de la représentation. Comme l'indique Gleize, l'écran noir est certainement la première et la plus obsédante des images du livre. Ensuite, et c'est fondamental, à très peu d'exceptions près, les images préexistent au livre. Au montage, j'agis en archéologue de mes propres images tournées hors de tout projet, pour elles-mêmes, dans des strates d'archives plus ou moins éloignées, oubliées. C'est en cela que l'on est face à tout autre chose que de l'illustration ou de l'adaptation. Car le précipité ne "prend" que parce qu'il y a affinité profonde et attraction subite entre des images qui attendaient leurs textes et vice-versa. C'est depuis notre radicalité respective d'écrivain et de cinéaste qu'une alchimie s'opère comme une évidence, comme le fait de reconnaître quel



*Oh my darling, Oh my darling,  
Oh my darling, Clementine,  
You are lost and gone forever,  
Dreadful sorry, Clementine*

## MY DARLING CLEMENTINE



aujourd'hui à 20h30  
aux Variétés

## SÉANCES SPÉCIALES RENCONTRES cinéma sud-américain

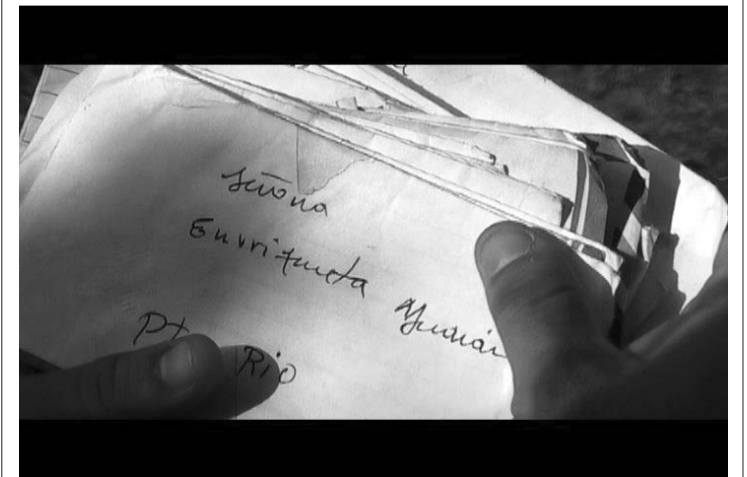
À La Criée à 10h

### LA SOMBRA DE DON ROBERTO

Juan Diego Spoerer et Hakan Engströme,  
Chili/Suède - 2007

### EL CARTERO WAYUU

Alejandra Fonseca, Vénézuéla - 2005



Au CRDP à 10h30

### TAMBOGRANDE : MANGOS, MUERTE, MINERIA

Ernesto Cabellos, Pérou - 2007



## en continu du 2 au 7 juillet

DE 10H À 19H à MONTÉVIDÉO ET AUJOURD'HUI À 22H15 À LA CRIÉE

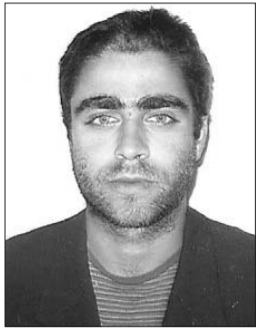
## EMERALD Apichatpong Weerasethakul

Les hôtels sont lieux anonymes. On y passe quelques heures de veille, de sommeil. On y rêve, on y parle, on y espère quelque répit, on y aime. L'air des chambres d'hôtel est rempli de rumeurs, confiées par une foule innombrable de passants, d'exilés provisoires. Dans l'air des chambres d'hôtel flottent, en suspension, aussi légères que des plumes d'oreiller, leurs confidences. À l'hôtel Emerald, aujourd'hui désert après avoir hébergé tant de migrants qui passaient d'une frontière à l'autre, Apichatpong Weerasethakul apprivoise des fantômes. Quelques visages de femmes, d'hommes, apparaissent dans un halo beckettien ; un peuple de lucioles blanches se déplace lentement entre les murs. Les souvenirs prennent corps, à peine, et les secrets se murmurent. Le cinéma ne filme pas la présence, mais l'étirement infini des espoirs. La pureté diamantaire a perdu son coupant, son éclat, elle les a offerts au ralenti du passé.

# BAB SEBTA

Première mondiale  
Compétition Internationale

## Pedro Pinho et Federico Lobo



**C'est votre première collaboration. Comment est né ce projet ?** Oui, c'est la première fois qu'on travaille ensemble. On s'est connus au début de la préparation

de ce film en septembre 2005. Le projet est né au lendemain des attaques contre les grilles de Ceuta et de Melilla. Nous étions stupéfaits des images diffusées. Mais l'envie vient d'un engagement antérieur sur ce sujet de la frontière et du rapport entre l'Europe et le Sud.

**C'est un projet de longue haleine. Quelles ont été les conditions de production ?** Nous avons commencé la préparation du film dans un esprit de cinéma guérilla, sans autre moyen que l'envie de le faire. Ensuite, une petite maison de production nous a proposé l'aide de quelques conditions logistiques, qu'on a acceptées, et finalement nous avons ouvert une petite structure de production indépendante pour assurer le financement. Nous avons réussi à assembler des petites sommes, puis, en janvier 2007, les conditions étaient réunies, et le budget, bouclé au moment de la post-production. Le tournage a pris quatre mois, le montage, neuf, avec de nombreuses contraintes liées au faible budget.

**Comment s'est passé le tournage ?** En fait, la minceur des conditions matérielles de production nous a permis d'établir des rapports plus intéressants avec les gens qu'on voulait connaître. Le fait d'avoir fait tout le parcours à terre dans une petite fourgonnette, de dormir n'importe où et de manger ce qu'on trouve dans les lieux qu'on veut filmer, favorise l'approche des gens. Quand nous sommes partis pour le premier voyage, l'urgence était de comprendre ce qui se passait, qui étaient les gens impliqués dans les événements. On ne savait que ce qu'on voyait à la télé – ce qui est pire que rien. Puis, face à la réalité, le défi a été de créer des rapports humains. Les affinités et une forme de complicité nous ont permis de chercher un langage cinématographique dialectique et juste. D'un côté, parler de notre impression des espaces et des temps vécus avec les acteurs du film et, de l'autre, inscrire dans le film la vision des gens impliqués dans ce processus. Bien sûr, la plupart du temps, c'est la situation qui impose les solutions formelles, le cadre, la lumière, le mouvement, et on était juste ouvert, prêt à accepter et à gérer les limitations que chaque situation imposait.

**Ayant choisi le contre-pied des images médiatiques, l'idée d'une remontée géographique s'est-elle imposée d'emblée ?** Dès le

début, on voulait faire sentir les liens entre notre déplacement et notre regard d'Européens qui parlent d'une réalité extérieure, à laquelle nous sommes inévitablement étrangers. On avait l'espoir que ces confrontations (directions opposées, liberté de mouvements, moyens matériels) puissent dire quelque chose sur le rapport entre nous, les gens du Nord, et les personnes croisées au Sud. Je pense que c'est pour cela qu'on a décidé de faire le chemin à l'envers, partant de la frontière pour traverser le désert et arriver à un lieu d'origine.

**Plus le film avance, plus les paroles sont dures, et la révolte, manifeste.** Je crois que dans les deux premières parties, qui se déroulent au nord du Maroc, cette dureté et cette révolte sont là d'une façon encore plus forte, mais elles ne se manifestent pas forcément par les paroles. Au Maroc, les discours sont surtout concentrés sur les actions à mener et les difficultés pour y parvenir. En Mauritanie, il y a une plus grande distance par rapport à l'action et à la frontière qui permet une vision plus ample de la situation. Au fur et à mesure qu'on avance vers le Sud, le désespoir produit par l'attente donne lieu à une réflexion et à une critique plus structurée et plus verbalisée, car les conditions dans lesquelles se déroule la vie là-bas le permettent.

**Quel sens donnez-vous au dernier plan ?** Aucun sens au-delà de l'évidence : il y a assez de poissons pour nourrir tout le monde ! Dans un territoire d'abondance, les causes de la fuite et de la pénurie seront nécessairement d'une échelle autre que ce qui se présente dans les images.

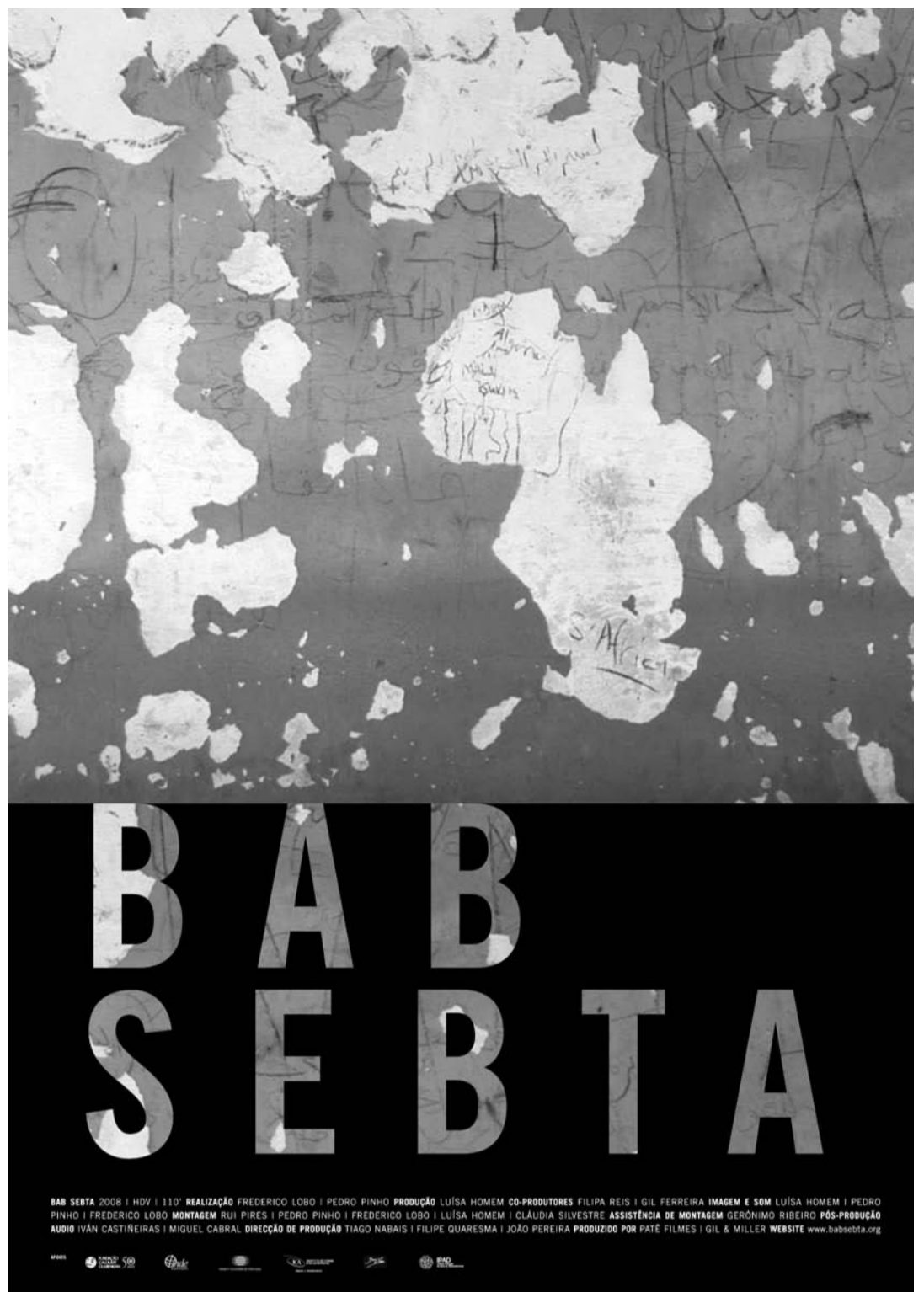
Propos recueillis  
par Nicolas Feodoroff

**It is your first collaboration. How did this project come up?** Yes, it's the first time we've ever worked together. We met at the beginning of the preparation of this film in September 2005. The project was born the day after the attacks against the fences at Ceuta and Melilla. We were taken aback by the images that were broadcast then. But the desire to work together comes from a previous commitment on the same theme of borders and of the relationship between Europe and the South.

**It is a long-term project? How were the conditions of production?** We started preparing the film in a guerrilla-cinema spirit, where our sole means was our desire to make it. Then, a small production company proposed its help for some logistical matters, we accepted, and finally we created a small independent production structure to finance the project. We managed to gather small amounts of money and then, in January 2007, all the requirements were met, and the budget was balanced at the time of post-production. The shooting took four months, the editing nine, with many constraints linked to the tight budget.

**How did the shooting go?** Actually, the very limited production means we had allowed ourselves to establish more fruitful relationships with the people we wanted to meet. When you make the whole journey on the road, in a little van, sleeping anywhere you can and eating whatever you find in the places you want to shoot, it really helps you to get in touch with people. When we left for the first trip, the urgent thing was to understand what was going on, who were the people taking part in the events. We only knew what everybody could see on TV – which is worse than not knowing anything. Then, when faced with the reality of things, the challenge was to create human relations. Some affinities and

a form of good companionship allowed us to search for a dialectical and appropriate cinematographic language. We wanted both to bring up our perception of spaces and times we experienced with the protagonists of the film, and to introduce in the film the vision of the people who were involved in the process. Of course, most of the time, the situation itself sets the formal solutions, the frame, the light, the movement, and we were just open, ready to accept and to deal with the limitations each situation imposed.



**Once you had chosen to take the opposite view to media images, did the idea of a geographic ascent impose itself?** From the start, we'd wanted to make people feel the links between our trip and our view as Europeans who talk about an external reality with which we are inevitably unfamiliar. We hoped that these confrontations (opposite directions, freedom of movement, material means) could say something about the relationship between us, people from the North, and the persons we had met in the South. I think that this is why we decided to go the wrong way round, starting from the border, going through the desert, to arrive at some origin place.

**As we move further in the film, the words get tougher, and the revolt more obvious.** I think that in the first two parts, which take place in the North of Morocco, the toughness and the revolt are there in even a stronger way, but they aren't necessarily articulated in words. In Morocco, people mostly talk about the things that have to be done, and the difficulties that must be overcome. In Mauritanie, there is a greater distance regarding action and the border, which allows for a wider view of the situation. As you move further South, despair generated by waiting gives way to a reflection and to more structured and verbalized forms of criticism, because the way of living there allows it.

**What does the last shot mean to you?** It just means what is obvious: there is enough fish to feed everybody! In a land of plenty, the causes of the flight and of the shortage are necessarily of a different scale than what you see in the frames.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

aujourd'hui à 14h30 à l'Alcazar

écran parallèle Les Sentiers  
SORTIE DU PORT DE MARSEILLE  
EN DIRECTION DES ÎLES DU FRIOUL  
Gérard Courant



SORTIE DU PORT  
DE MARSEILLE  
EN DIRECTION  
DES ÎLES DU FRIOUL

galerie  
OÙ

Exposition de  
Élise Florenty

Apparition

Jusqu'au 9 juillet 2008

58, rue Jean de Bernardy 13001 Marseille



## LES YEUX L'UN DE L'AUTRE

ENTRETIEN AVEC

### Keja Ho Kramer

**Comment est né le projet de coréalisation avec Stephen Dwoskin ?** J'ai rencontré Stephen lors d'un tournage réalisé par Boris Lehman chez Dwoskin, à Brixton. Boris m'avait proposé d'être à la fois son chef opérateur son et son interprète. Puisque, pour le tournage, nous vivions avec Steve, j'ai pu parler avec lui – je connaissais son travail, les lettres vidéos qu'il avait échangées avec Robert K. Je me suis réinvitée chez lui et j'ai fabriqué *The Sky is my Ceiling* (*Le ciel est mon plafond*). J'apprenais de lui, et les choses se sont enchaînées. La rétrospective au Magic Cinéma de Bobigny devait avoir lieu peu après. Dominique Bax m'a demandé si je voulais faire un film : *I'll be your Eyes, You'll be Mine* était une façon de participer à la recherche que Cyril Béghin avait entreprise dans les archives, pour le livre, et au travail fantastique qu'ils ont réussi à accomplir. Une fois encore, les choses se sont enchaînées. Je travaille à présent sur un film, *Dark Rainbow*, que je pense comme l'autre œil. Il traite de la façon dont Stephen travaille sur ses films de fiction qui se révèlent comme le documentaire de sa vie.

**Comment s'est partagé le travail d'écriture, de filmage et de montage ?** Le planning était très serré. Je savais ce que je voulais filmer aux États-Unis : mon cousin Eric Kroll, Robert Buechler le "vrai" détective, d'autres encore... Je voulais toucher mon arbre généalogique. Avec Stephen, nous avons beaucoup travaillé sur la structure du film, c'est là que l'on ressent le plus sa présence je crois ; nous avons essayé de développer une cartographie cohérente du film, pour que sa géographie et les gens qu'on y voit puissent apparaître et être ressentis comme des souvenirs, une forme libre d'associations. On peut trouver sur Internet, dans la revue d'Adrian Martin, *Rouge*, une interview que j'ai faite avec Steve sur cette façon de travailler : ces idées sur la réalisation y sont plus longuement développées.  
<http://www.rouge.com.au/g/eyes.html>

**Quels rôles ont joué le support vidéo et le montage virtuel dans la fabrication du film ?** J'ai toujours travaillé en vidéo ; j'ai appris à le faire en regardant travailler mon père. La rétrospective qui se tient ici, au FID, autour du travail vidéo de Robert, et ce que je ressens aujourd'hui, me donnent le sentiment de lui avoir pris la caméra vidéo, de l'avoir prise là où il l'avait laissée, dans sa pratique et dans les discussions que nous avons eues. Quand j'ai fait mon premier film, au Fresnoy, en 1998, j'ai commencé en 16mm et fini en vidéo. À l'époque, Robert travaillait sur *Cités de la plaine*, qu'il a entièrement tourné avec une petite caméra vidéo, un tournage très léger. Il s'appropriait à faire son premier montage virtuel. Nous avons déjà discuté de la façon dont le montage virtuel changeait le rapport à l'image, de comment cette fluidité suscite une forme instinctive et immédiate, plus proche de l'expérience de l'écriture. J'ai eu la chance d'être assistante au montage de certains de ses films sur celluloïd. Ces expériences avec le film changent une fois pour toutes la relation au montage virtuel et à la machine. On comprend mieux ce qu'il apporte, mais ce qu'il retire aussi, à l'expérience du montage.

**Votre recherche, du père et du cinéaste, prend une forme narrative : vous incarnez le personnage d'un détective à la recherche du fantôme Robert Kramer. Qu'est-ce qui a guidé la relation de l'autobiographie à la fiction ?** Un étrange mythe se développe autour des défunts, particulièrement des défunts célèbres. Chacun croit être celui qui les connaît le mieux, chacun croit son expérience avec le disparu la seule authentique, et je voulais comme point de départ la proposition inverse. C'est difficile de connaître "vraiment" quelqu'un et peut-être les souvenirs, les fragments assemblés peuvent-ils évoquer quelque chose de plus sur cet être qu'une accumulation définitive de faits. Je me sentais bien à guider la structure autour de fragments, à chercher à leur faire laisser de la place au spectateur, pour qu'il s'en arrange, qu'il ait connu ou non Robert, pour qu'il ait un ressenti plus ouvert de ses propres parents, de sa propre expérience d'un autre qu'il a connu. La partie fiction est mon bagage ; je ne sais pas entreprendre un voyage à faire des images sans une histoire et un personnage : c'est tracer un chemin, avoir un guide pour réaliser des films de cette manière très intuitive.

Propos recueillis par Julie Savelli

## HI, STEVE VIDEO LETTERS

ENTRETIEN AVEC

### Stephen Dwoskin par Keja Ho Kramer

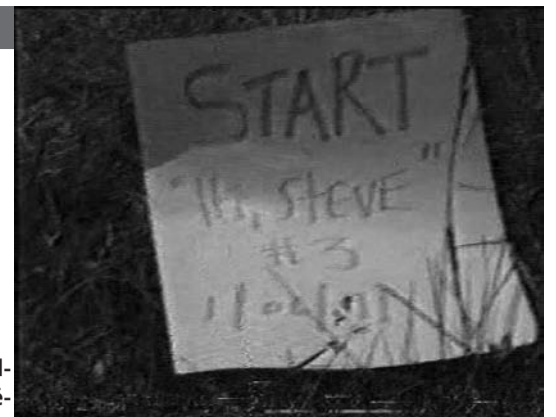
**Quand tu travaillais sur *Les Lettres vidéo* avec Robert, vous travailliez tous les deux en HI-8. Penses-tu qu'elles auraient été différentes si vous aviez évolué vers le montage virtuel ?** Pour *Les Lettres vidéo*, la règle était très spécifique : pas de montage ! Cela avait plus à voir avec la vidéo au sens où nous pouvions réaliser les journaux ou les lettres de façon très basique. Nous pouvions parler seuls et faire tout nous-mêmes dans la mesure du possible. Nous n'avions besoin de personne pour tenir la caméra, pas besoin d'envoyer les rushes au labo, donc c'était très direct. Cela ressemblait plus à de l'écriture, du fait que cela n'impliquait personne d'autre. Le fait d'écarter le montage rapprochait ce lettres d'un simple courrier – on ne monte pas vraiment ses lettres quand on écrit à des amis. L'idée était simplement de faire tout ce qu'on pouvait avec la caméra.

**Avez-vous respecté cette règle ou vous est-il arrivé de tricher ?**

Je l'ai respectée. Robert aussi, jusqu'à un certain point. Je pense que le problème, après le premier échange de lettres, a été le son. Nous avons tous les deux – sans savoir que l'autre le faisait – commencé à détourner la règle initiale en enregistrant le son séparément. On se servait du son caméra pendant qu'on filmait, parce que le problème, dès les premières lettres, était que tout ce qu'on filmait devenait notre sujet de discussion. Ce qu'on regardait ou la façon de le faire nous détournait de nos pensées, donc nous avons commencé à enregistrer nos paroles sur des magnétos, moi tout au moins... Robert a dit que lui aussi. (...) En fait, dans sa dernière lettre, Robert a préenregistré sa voix décrivant son appartement à Paris, puis il a filmé séparément la maison de campagne en enregistrant cette bande son au tournage. La piste son a été faite à un endroit et les images à un autre.

**Ces lettres vidéo... est-ce qu'elles sont venues d'une sorte de révolte contre une façon de réaliser les films vers laquelle vous vous tourniez tous les deux à l'époque ?** Je ne parlais pas de révolte. Je dirais plutôt que c'était par ennui ou en réaction contre cet espèce de formalisme dans lequel nous tombions pour faire des films. Devoir écrire des scénarios, faire tout ce travail de production pour trouver de l'argent et tout ça. L'idée des lettres était une façon vraiment spontanée de travailler sans avoir toute cette préparation, ces dossiers à remplir et toutes ces formalités. Dans un sens, c'était une tentative de revenir à un processus basique de réalisation de films.

Extrait de *Robert Kramer*, publié à l'occasion du 17<sup>e</sup> Festival Théâtres au cinéma du 15 mars au 1<sup>er</sup> avril 2006 à Bobigny, dir. Dominique Bax, avec la collaboration de Keja Ho Kramer et Cyril Béghin.



écran parallèle  
Rétrospective Robert  
Kramer

aujourd'hui

13:00 CRDP  
**Cités de la plaine**

Robert Kramer  
France, 1999 / 2000, 110'

16:30 VARIÉTÉS / SALLE 2  
**Milestones**

Robert Kramer, John Douglas  
Etats-Unis, 1975, 195'

17:30 CRDP  
**Les Yeux l'un de l'autre**

Keja Ho Kramer, S. Dwoskin  
USA/France, 2006, 47'

**Hi, Steve  
Video letters**



EN  
VENTE  
À LA  
CRIÉE

CATALOGUE  
T.SHIRT  
SAC  
ET AFFICHE

SUBSCRIBE NOW!

[www.e-cahiersducinema.com](http://www.e-cahiersducinema.com)

“THE indispensable reference  
for every film buff”



1 YEAR : 11 ISSUES

+ SPECIAL ISSUE : TRIBUTE TO ANTONIONI AND BERGMAN

BERGMAN - ANTONIONI, TWO GREAT MODERNS.  
An indispensable reference issue for every film fan. An essential, richly illustrated double-chapter of the history of cinema, collecting archive texts and recent articles.

35 €  
(approx. \$USD 45)  
1 YEAR SUBSCRIPTION

### Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carengo, François Clauss, Gérald Collas, Henri Dumolié, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Solange Poulet, Paul Saadoun, Michel Trégan, Dominique Wallon.

### Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Julie Savelli. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Olivier Pierre, Jean-Pierre Rehm, Nicolas Wozniak. Traductions : Claire Havart, Eve Judelson, Jean-Pierre Rehm, Emilie Saada. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Correctrice : Florence Michel. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié