

festivaldesfestivals 2006

8 DOCUMENTAIRES

SÉLECTIONNÉS DANS LES GRANDS FESTIVALS FRANÇAIS

FIPA / CINÉMA DU RÉEL / FIDMARSEILLE / ÉTATS GÉNÉRAUX DU DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

sommaire

Avant-propos	5
Préface	7
LA FILLE DU JUGE	11
GLENN GOULD - AU-DELÀ DU TEMPS	17
IL FARE POLITICA	23
ILS NE MOURAIENT PAS TOUS MAIS TOUS ÉTAIENT FRAPPÉS	29
POUR UN SEUL DE MES DEUX YEUX	37
LA TRAVERSÉE	43
VERS MATHILDE	49
VOYAGE EN SOL MAJEUR	55
Festivals	60
Distributeurs	61
Crédits	62

We are pleased to offer the third edition of **festivaldesfestivals** at the start of the 2006 Documentary Film Month.

Intended for the French cultural network abroad, institutes and Alliances françaises, along with all local cultural partners, festivals, film theatres and universities, this collection showcases French documentary films that were critically acclaimed in France's leading documentary film festivals as FIPA, Cinéma du Réel, Fidmarseille, Les Etats généraux du documentaire de Lussas, and others when they opened in theatres.

This DVD collection presents eight films made between 2004 and 2006 by both up-and-coming and established filmmakers exploring diverse issues of our times with tremendous skill, whether they be individual or collective, personal or political : the Israeli-Palestinian conflict (*Avenge But One of My Two Eyes*), political activism (*Il fare politica*), work and suffering (*Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*), private tragedy under the public eye (*La Fille du juge*), migration (*La Traversée*), reflection on ageing (*Voyage en sol majeur*), and lastly artistic creation (*Vers Mathilde* and *Glenn Gould, Hereafter*).

This year's festivaldesfestivals, as is the case every year, only represents a fragment of the work being produced today. The main purpose of **festivaldesfestivals** is to discover new documentary films, but it also gives us the opportunity to recognize and commend the work of festivals in general, the real driving force behind their vitality.

We wish much success for these eight films in countries throughout the world via our cultural institutions.

Richard Boidin
Director of External Audiovisual
Ministry of Foreign Affairs

festivaldesfestivals 2006
8 DOCUMENTAIRES

Voici à nouveau venue l'heureuse occasion du Mois du film documentaire pour présenter la 3^{ème} édition de la collection **festivaldesfestivals**.

Destinée au réseau culturel français à l'étranger, instituts et alliances françaises, ainsi qu'à tous les partenaires culturels locaux, festivals, cinémathèques et universités, cette collection a pour vocation de présenter une sélection de films documentaires français, qu'ils aient été primés dans les grands festivals – le FIPA, le Cinéma du Réel, le Fidmarseille, les Etats généraux du documentaire de Lussas – ou bien remarquables lors de leur sortie en salles.

Ce coffret présente huit films sur support DVD, huit films d'auteurs émergents ou déjà confirmés, réalisés entre 2004 et 2006, qui s'attachent avec grand art à explorer diverses questions de notre époque, individuelles et collectives, intimes et politiques : conflit israélo-palestinien (***Pour un seul de mes deux yeux***), engagement politique (***Il fare politica***), travail et souffrances (***Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés***), histoire privée au sein d'une affaire publique (***La Fille du juge***), migration (***La Traversée***), réflexions sur le temps qui passe (***Voyage en sol majeur***), et sur la création artistique (***Vers Mathilde et Glenn Gould - Au-delà du temps***).

Cette édition, comme toute sélection, ne représente qu'un fragment de la production contemporaine. Prétexte à la découverte, elle nous donne aussi l'occasion de saluer le travail des festivals, véritables moteurs de la vitalité du cinéma documentaire.

Souhaitons à ces huit films une belle carrière à l'étranger, via nos établissements culturels.

Richard Boidin

Directeur de l'Audiovisuel extérieur

Ministère des Affaires étrangères

The familiar strangeness of the world

Just as the passengers on a long sea crossing and share confidences and anecdotes, so the films assembled here talk to each other. Behind this apparently random collection lie connections between these resonantly contemporary films that encourage the viewer to find the links between situations normally deemed incongruent.

To be a stranger to what we are experiencing even as we are living through it and to take on board the coincident inscrutability and obviousness of events: strangeness is at the very core of our experience of reality. This is why it is the thrust of the documentary approach. Better still, it could be said to define our «contemporary being», as summed up by the rise, or global spread, of interconnections between countries such that we understand what we are part of at the same time and in the same present, but find it almost impossible to understand how we inhabit the world. We know that we are both familiar with and strangers in our world. This is why the question of territory, from home to the nation, from displacement to cohabitation, is the documentary's centre of gravity. The documentary is the film medium that takes up this concern.

La Traversée has the strength of a metaphor. The film pulls off an intuitive tour de force by addressing the complex relations between France and Algeria from the standpoint of those who cross the sea in search of a better life, not just to earn money but also for freedom. We expect documentaries to reveal the unexpected. By showing us the migrant's point of view, a little like Chaplin boarding the liner for America, Elisabeth Leuvre depicts this passage at sea as the reality of an identity now divided between two countries, two cultures and two languages. Each individual has to find his own compromise between the land of suits and the land of burnouses if he is to avoid becoming a foreigner in both countries. Unless, as one passenger puts it, you can make of two worlds a third.

With *Il Fare Politica, Chronique de la Toscane Rouge (1982-2004)*, Hugues Le Paige presents an extraordinary digest of the history of

western Europe over the years, like a fast-forward run through what was called the end of the utopias when the Soviet empire collapsed, leaving in tatters the belief in a golden future, in a fairer, happier world. You only have to look at the faces of the crowds grieving the death of Enrico Berlinguer in 1984 to understand the dashed hopes and dreams. Over the years, as everywhere in Tuscany, Mercatale has developed from a «little Russia» into a charming little village. Four friends, all members of the local Italian Communist Party, have taken different paths. They all carry a secret torch, like nostalgia for a lost future. Yet when you can no longer count on the future and look forward to a fairer world, doesn't the world risk looking hideous?

Everyone knows just how charged and volatile the situation is between Israel and Palestine. From within Israel, Avi Mograbi attempts a constructive reversal of perspective to clarify the logic underlying the heightening conflict. *Avenge But One of My Two Eyes* draws a parallel between the terrible fate of Massada – when, in 74 AD, 960 Jews killed themselves to escape capture from the occupying Roman forces laying siege to the hilltop – and the Israeli army's isolationist strategy with regard to Palestine. An aporetic filmmaker, Avi Mograbi has a talent for getting into the thick of tense situations, hence showing how a tragic reinterpretation of history into a fictional representation of the past is used in a circle of antagonistic humiliation and overkill. To the point of suggesting just how relative certainties can become when looked at through the eyeglass of centuries past.

William Karel's *La Fille du Juge* presents a different take on the complex history of the beginnings of terrorism in France in the 1980s. The filmmaker adapts the autobiographical account of the daughter of Judge Boulouque, who headed the investigations, in an endeavour to examine the convoluted national interest that drove a man of integrity to suicide. The story told by the judge's daughter, whose childhood was sacrificed to the pressures of her father's work, travels back in time with the help of television archives. From these flashbacks emerges the bitter realisation that everyone has forgotten Gilles Boulouque. Which just goes to show

préface de Jean Breschand

La familière étrangeté du monde

Comme au cours d'une longue traversée en mer les passagers se confient, se racontent, les films rassemblés ici se parlent entre eux. Derrière le caractère en apparence aléatoire de leur réunion, ils se renvoient les uns aux autres, résonnent d'être contemporains les uns des autres, invitent à découvrir les liens entre des réalités que l'on tient d'ordinaire étrangères les unes aux autres.

Etre étranger à ce que l'on vit en même temps que l'on y est impliqué, être confronté à l'énigme des choses en même temps qu'à leur évidence : l'étrangeté est au cœur de notre expérience de la réalité. C'est pourquoi on la retrouve au noyau de la démarche documentaire. Mieux encore, on peut dire qu'elle définit notre « être contemporain ». Ce dernier se caractérise par la poussée, ou une généralisation à l'échelle planétaire, d'une circulation entre les pays telle que nous comprenons bien en quoi nous appartenons au même temps, au même présent, mais nous avons bien plus de mal à comprendre comment nous habitons le monde. Nous nous savons à la fois familiers et étrangers au lieu que nous habitons. C'est la raison pour laquelle la question du territoire, du foyer à la nation, du déracinement à la cohabitation, est le centre de gravité du documentaire. Le documentaire est le cinéma saisi par cette inquiétude.

La Traversée a la force d'une métaphore. La belle intuition du film est d'avoir choisi d'aborder les relations complexes de la France et de l'Algérie en se mettant du côté de celui qui part pour aller de l'autre côté de la mer chercher une vie meilleure. Ce qui n'est pas simplement une question d'argent mais aussi de liberté. Ce que l'on attend d'un documentaire, c'est bien de nous faire découvrir une réalité insoupçonnée. En s'attachant au point de vue du migrant, un peu comme Chaplin monte à bord du paquebot en route vers l'Amérique, Elisabeth Leuvey fait de cet entre-deux du voyage en mer la vérité d'une identité désormais partagée entre deux pays, deux cultures, deux langues. Chacun compose à sa façon avec ce dédoublement entre le pays des costumes et celui du burmou. Au risque de devenir étranger aux deux pays. À moins de faire, ainsi que s'interroge l'un des passagers, de deux mondes un troisième monde.

Avec *Il fare politica, Chronique de la Toscane Rouge (1982-2004)*, Hugues Le Paige propose un extraordinaire condensé de l'histoire de l'Europe

occidentale tourné au fil des ans, une sorte de vision en accéléré de ce que l'on a appelé la fin des utopies pour désigner, à travers l'effondrement de l'empire soviétique, la disparition de la croyance en un prochain lendemain enchanté, en un monde plus juste, plus heureux. Il faut voir les visages de tous les anonymes qui pleurent la mort d'Enrico Berlinguer en 1984 pour comprendre les aspirations et les espoirs enfouis. De la « petite Russie » qu'il était, Mercatale est devenu au fil des ans, comme partout en Toscane, un petit village de charme. Les quatre amis qui appartenaient à la cellule locale du parti communiste ont suivis des chemins différents. Tous, ils gardent une flamme secrète, comme le souvenir d'un avenir. Mais s'il n'est plus possible de se projeter dans l'avenir, d'anticiper un monde plus équilibré, ne risque-t-on pas de donner au monde un visage monstrueux ?

On sait combien la question est vive et violente entre Israël et Palestine. De l'intérieur d'Israël, Avi Mogravi tente d'opérer un salutaire renversement de point de vue, afin d'éclairer la logique qui préside à l'exacerbation du conflit. *Pour un seul de mes deux yeux* met en miroir le terrible épisode de Massada, où en 74 ap. J.C., 960 Juifs se sont suicidés pour ne pas tomber entre les mains des envahisseurs romains qui les assiégeaient, et la stratégie isolationniste menée par l'armée israélienne vis à vis de la Palestine. Cinéaste de l'aporie, Avi Mogravi a l'art de se placer au cœur des lieux de tension, mettant ainsi en évidence comment une tragique réinterprétation de l'Histoire en fiction des origines est mise au service d'un cercle d'humiliations et de surenchères guerrières. Jusqu'à suggérer la relativité des certitudes à l'aune des siècles.

En un lointain contrechamp, William Karel retrace à travers *La Fille du juge* l'histoire complexe des débuts du terrorisme dans la France des années quatre-vingt. Adaptant le récit autobiographique de la fille du juge Boulouque qui fut en charge des enquêtes, le cinéaste interroge les circonvolutions de la raison d'État qui conduisent un homme intègre jusqu'au suicide. Ce récit conduit par la fille du juge dont l'enfance fut sacrifiée aux contraintes de la fonction de son père est l'occasion d'un voyage dans le temps à travers les archives télévisuelles. De ce regard rétrospectif émerge une amère désillusion : plus personne ne se souvient de Gilles Boulouque. C'est dire combien les hommes qui font l'actualité font bien peu l'Histoire, et qu'il faut se garder de les confondre.

that the people who make the news rarely make history, and we should not confuse the two.

its attendant ravages. Marc-Antoine Roudil and Sophie Bruneau's take is to film at length patients' appointments with their specialists so as to give them a voice. The last scene shows these same doctors meeting and questioning all these symptoms. Their analysis points the finger at an atomisation of society and endeavours to shed light on how these individuals become the primary victims of the major economic developments they help to generate.

Often, documentaries bring us face to face with realities that we have a hard time seeing, either because they are relegated to footnotes in the media or because they call for a complete turnaround of opinion. This is why documentaries always make us question the world and how we see it and experience it. And why they can also form a vanishing line, opening up a new horizon.

Georgi Lazarevski depicts an individual case in point as he accompanies his grandfather on his travels through Morocco. *Voyage en Sol Majeur* is divided into chapters, each in turn shedding more light on the life of this orchestra violinist who leaves behind a peaceful retirement to travel the roads of a far-off land. This voyage through the Moroccan landscape where the sea, desert and oases shimmer in the light is both a personal expedition and a musical adventure. This man who can no longer hear the music relates his life story and his thoughts, whilst his wife who has remained at home listens to and shares her interpretations of a Mendelssohn concerto. It is a song of life that is muted by soft melancholic notes of regret and the silent spectre of death. Yet this serves to better segue into the crescendo played allegro by Aimé: he who dares wins and no one is ever too old for that. The gift of art is to invent utopian worlds; not necessarily places of reconciliation, but definitely spaces where artists and spectators can experiment with ways of reconstructing the subject.

For a dancer, this implies a whole new approach to walking. «Everyone should have a path in this room,» means to dancers a rediscovery of their body, their energy, their blindness, their freedom of movement, the adventure in their moves, and the contact with other bodies in movement they meet ... or that meet with them. Claire Denis does not

film a performance choreographed by Mathilde Monnier, but the dancer's work with her troop as they rehearse for different shows and a new creation unfolds. *Vers Mathilde* is a sensitive and thoughtful study of how she works, starting with the warm-up where the artists dance first for themselves and moving through the internal exploration of personal movement before opening up to join with the movements of others. When we finally arrive at the moment of the dress rehearsal, we are, as spectators, able to understand how, «In each move, there is resistance and surrender.» And to find in this duality of the living presence, the truth of our part in the world.

Glenn Gould, Hereafter plunges us into different personal creative realm, that of a great musician of the late 20th century. Bruno Monsaingeon draws on a wealth of archival material cohesive in its musical unity to trace the path that led a young eccentric prodigy to become an unparalleled musician. Gould's growing aversion to the faceless blur of the audience and the imperfections of his playing drove him to leave the concert halls and lock himself away in studios for days on end in search of the perfect interpretation. Not only did he rework the art of counterpoint while inventing his own playing technique, he redefined the role of the interpreter by approaching the music as if he were the composer and gave classical music its musical modernity. This is most strikingly evident when he strikes the last note of a piece with a flourish and, as his eyes meet his hands, stares at them impenetrably as friend or foe, who can tell, like a score or a puzzle.

Many are those filmmakers who rediscover, each in their own way, the phenomenological pair of hand and eye. If the documentary can be said to give us an image of the world, it is because an image cannot be reduced to its representation. It is an event, a presence that exists through the filmmaker's sensitive dedication. And as spectators, we are faced with this image like a shot without a reverse angle. We are forced to look at ourselves, our views and our place in the world. We are not exactly the image's reverse shot, but we are its intended recipient. It speaks to us and watches us. It has become part of our contemporary universe.

Il est un autre versant du mal de vivre contemporain, dont le paradoxe veut que l'accroissement de la richesse n'est pas nécessairement synonyme de mieux-être. **Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés** s'inspire également d'un ouvrage, *Souffrance en France* de Christophe Dejours, directeur du laboratoire de psychologie du travail à Paris. Où l'on découvre comment, quels que soient les métiers, l'organisation et les conditions du travail devenant de plus en plus tendues, les maladies du travail progressent nettement, notamment les dépressions et leur cortège de violences. Marc-Antoine Roudil et Sophie Bruneau prennent le parti de filmer longuement quelques entretiens de patients auprès de médecins spécialisés de façon à leur rendre une parole. A les écouter. Dans une ultime réunion, ces médecins questionnent l'ensemble de ces symptômes. Leur analyse renvoie à une atomisation de la société et tente d'éclairer comment les individus sont les premières victimes des grandes évolutions économiques à laquelle ils participent.

Souvent, le cinéma documentaire nous met face à des réalités que nous avons du mal à voir, soit qu'elles sont repoussées dans les marges des médias, soit qu'elles supposent d'effectuer un renversement de point de vue. C'est pourquoi il nous renvoie toujours à un questionnement du monde, à nos façons de le penser et de le vivre. Et qu'il peut s'offrir aussi comme l'expérience d'une ligne de fuite, l'ouverture d'un horizon.

Georgi Lazarevski en décrit une piste à l'échelle individuelle en accompagnant son grand père à travers le Maroc. **Voyage en sol majeur** est découpé en chapitres qui sont autant d'éclairages sur ce violoniste d'orchestre qui décide d'abandonner une retraite paisible pour partir sur les routes d'un pays lointain. Ce périple à travers le paysage marocain où la mer, le désert et les oasis éclatent de lumière, est à la fois un voyage intérieur et une aventure musicale. Cet homme qui n'entend plus la musique déroule le fil de sa vie et de ses pensées, tandis que son épouse restée au foyer écoute un concerto de Mendelssohn qu'elle illumine de ses interprétations. Ce chant à la vie repose en sourdine sur les notes sombres des regrets et des remords tus et l'ombre basse de la mort. Mais c'est pour mieux faire résonner la note finale jouée allegro par Aimé : oui, il faut oser, et il n'y a pas d'âge pour cela.

Le don de l'art est d'inventer des univers utopiques ; ce ne sont pas forcément des espaces de réconciliation, mais assurément des lieux où artistes et spectateurs expérimentent des modes de recomposition du sujet. Pour une danseuse, cela passe par réapprendre à marcher. « Que chacun ait un chemin

dans cette pièce » relève pour un danseur d'une redécouverte de son corps de son énergie, de son aveuglement, de la latitude de ses mouvements, de l'aventure de ses déplacements, de l'accueil des autres corps en mouvement qu'il côtoie... ou qui le côtoient. Claire Denis ne filme pas une chorégraphie de Mathilde Monnier, mais le travail de la danseuse avec sa troupe au fil des répétitions de différents spectacles, le temps d'un cheminement. **Vers Mathilde** est une approche délicate et attentive de sa démarche. Cela commence par l'échauffement où l'on danse d'abord pour soi, passe par l'exploration intérieure d'un geste, puis s'ouvre, s'articule aux mouvements des autres. Lorsque enfin nous nous retrouvons spectateurs de la générale, nous sommes à même de percevoir comment « dans chaque geste, il y a une résistance et un abandon ». Et de reconnaître dans cette double nature de la présence vivante, la vérité de notre inscription dans le monde.

Glenn Gould – Au-delà du temps nous plonge dans une autre intimité créatrice, celle d'un grand musicien de la fin du XX^{ème} siècle. À travers un riche choix d'archives dont il respecte l'unité musicale, Bruno Monsiegeon retrace le chemin qui conduit un jeune prodige excentrique à devenir un musicien intouchable. Parce qu'il ne supporte plus ni la masse indistincte du public, ni les imperfections de son jeu, il renonce aux salles de concert pour s'enfermer des journées entières dans un studio à la recherche de l'interprétation idéale. Il ne revisite pas seulement l'art du contrepoint tout en inventant sa propre technique de jeu, il redéfinit le rôle de l'interprète en abordant les œuvres en compositeur et redonne aux partitions leur actualité musicale. Cela surgit avec la plus grande fulgurance quand il assène d'un coup la dernière note d'un morceau, remonte brusquement le papillon de ses doigts à la hauteur de ses yeux, dévisage sa main sans qu'on sache s'il la regarde en amie ou en criminelle, comme une partition ou une énigme.

Nombreux sont les cinéastes qui redécouvrent, chacun à sa façon, le couple phénoménologique que forment l'œil et la main. Si l'on peut dire du documentaire qu'il nous donne une image du monde, c'est parce qu'une image ne se réduit pas à sa représentation, elle est un événement, une présence, elle existe par l'implication sensible d'un cinéaste. Et nous, spectateur, nous sommes face à elle comme devant un champ dépourvu de contrechamp. Nous sommes renvoyés à nous-mêmes, à notre regard, à notre place. Nous ne sommes pas exactement son contrechamp, nous sommes son destinataire. Elle s'adresse à nous, elle nous regarde ; elle devient notre territoire contemporain.



LA FILLE DU JUGE

« Je suis la fille du juge Boulouque, du terrorisme des années 80, des attentats parisiens. Personne ne se souvient de mon père et la vague d'attentats des années 80 se confond avec celles qui ont suivi... J'avais 13 ans lorsque mon père a tiré, le 13 décembre 1990. Tiré sur lui et sur nos vies. »

Sur fond de prise d'otages, d'attentats meurtriers à Paris, de pressions politiques, c'est l'histoire une petite fille, confrontée brutalement aux menaces de mort, aux gardes du corps, à la peur... jusqu'au drame final un soir d'hiver 1990.

« I am the daughter of Judge Boulouque, of the terrorism of the 1980s and the Paris bombings. No one remembers my father, and the wave of terrorist bombings in Paris in the eighties has become confused with subsequent attacks. I was 13 when my father fired a shot on 13 December 1990, killing himself and blowing apart our lives. »

Set against the backdrop of hostage taking, deadly terrorist attacks and political pressure, this is the story of a little girl thrown headlong into a world of death threats, bodyguards and fear... until the tragic end one winter night in 1990.

>>> Sortie en salles en 2006

BIO-FILMOGRAPHIE

Né en Tunisie, **William Karel** étudie à Paris avant d'émigrer en Israël où il vit pendant dix ans dans un kibboutz. De retour en France en 1981, il se consacre à la photographie.

Il travaille pendant plus de dix ans en tant que reporter photographe pour des agences telles que Gamma ou Sygma. Passionné d'images, il se consacre à la réalisation de documentaires en interrogeant l'histoire du XXème siècle à travers des sujets d'actualité brûlants et en s'attaquant aux problématiques du monde contemporain : *La Rafle du Vel'd'Hiv'... 50 ans après* (1992), *Histoire d'une extrême droite* (1998) ou *VGE, le théâtre du pouvoir* (2002)... Il consacre une partie conséquente de son œuvre à l'étude des Etats-Unis : *Opération lune* (2002), *CIA, guerres secrètes* (2003), *Le Monde selon Bush* (2004).

BIO-FILMOGRAPHY

Tunisian born **William Karel** studied in Paris before emigrating to Israel where he lived on a kibbutz for ten years. On his return to France in 1981, he took up photography and worked as a photojournalist for agencies such as Gamma and Sygma for over ten years.

His passion for images drives his dedication to making documentaries, in which he takes up the burning issues of the 20th century and the problems of the modern world : *La Rafle du Vel' d'Hiv' ... 50 Ans Après* (1992), *Histoire d'une Extrême Droite* (1998), *VGE, le Théâtre du Pouvoir* (2002) to name but a few.

Studies of the USA are an important part of Karel's work, with films such as *Dark Side of the Moon* (2002), *CIA : Secret Wars* (2003) and *The World According to Bush* (2004).

un film de **William Karel**
d'après le livre de
Clémence Boulouque
«*Mort d'un silence*»

2005 – 90 minutes

VF sous-titré en anglais,
espagnol et portugais

Image

Romain Winding,
Stéphane Saporito

Son

Philippe Sorlin

Montage :

Sophie Brunet

Photographe

Franck Detrez

Musiques originales

Tal Zana, Denis Barbier

Avec la participation

d'Elsa Zylberstein et de
Clémence Boulouque

Production

Roche Productions
en coproduction avec Arte France
Cinéma et l'INA
en association avec RTBF, Sofica
Cofinova 2, Sofica Soficinéma
avec la participation de Canal+

Distribution internationale

Rezo Films



Comment est née l'idée d'adapter le livre de Clémence Boulouque, «Mort d'un silence»?

La productrice Dominique Tibi avec qui j'avais déjà travaillé sur *VGE, le théâtre du pouvoir* et *CIA, guerres secrètes*, m'a donné le livre de Clémence en me disant qu'il y avait matière à faire un beau documentaire, comme on en avait toujours fait, c'est-à-dire en retrouvant des témoins et en refaisant l'enquête. Pour moi, c'était une folie de l'adapter à ma manière habituelle, de quitter ce livre puisqu'il contient tout. J'ai trouvé plus intéressant de rester fidèle au récit et de partir de l'histoire racontée par la fille du juge.

A quels principes vous êtes-vous tenu pour réaliser cette adaptation ?

J'ai choisi de ne pas changer une virgule du texte. Mais j'ai été obligé de le raccourcir, sinon le film aurait duré quatre heures ! Au final, il ne reste que le quart du livre. Mais j'ai tenu à ne pas enlever ce qui pouvait sembler

insignifiant, anodin comme une rentrée en sixième, ces vacances sans cesse reportées ou encore ces séjours sur la côte d'Azur sous la pluie. Je suis resté extrêmement fidèle au livre, quitte à me lier les mains.

Que voulez-vous dire ?

Que je ne pouvais pas dire ce dont Clémence ne parlait pas, ni utiliser des témoins ou un commentaire pour éclaircir certains points. Voilà pourquoi ce film ne ressemble à rien de connu, puisque ce n'est ni un documentaire classique, ni une fiction et surtout pas un docu-fiction !

Comment avez-vous procédé pour mettre ce texte en images ?

J'ai eu la chance que le père ait beaucoup filmé sa fille. Il existait 50 ou 60 films familiaux, tournés en Super 8. Je trouvais intéressant de voir cette petite grandir sous le regard de son père. J'ai aussi utilisé des photos que la famille m'a confiées. Malgré cela, le choix puis le montage ont été compliqués. La scène

du suicide notamment était très difficile à porter à l'écran. Je me suis servi d'images de l'appartement que le père avait tourné peu de temps auparavant.

Des images intimes que vous mixez avec des archives de journaux, de JT ou d'émissions de télévision.

Puisque Clémence ne refait à aucun moment l'enquête sur son père dans le livre, je ne l'ai pas fait non plus. Mais, sans les images d'archives des médias qui reprennent à leur manière le déroulé de l'histoire, il devenait impossible de comprendre ce qui était arrivé au juge Boulouque. J'ai voulu raconter ces deux histoires vraies en même temps, celle dont les médias rendaient compte et celle de Clémence, et les croiser sur un écran.

Vous avez aussi filmé Clémence Boulouque aujourd'hui, à New York. Pourquoi l'intégrer ainsi ? Parce que New York est, pour Clémence, l'élément déclencheur de ce livre. Elle était partie étudier là-bas, avec l'envie

INTERVIEW WITH William KAREL

How did you get the idea to adapt Clémence Boulouque's book, *Mort d'un Silence*?

The producer, Dominique Tibi, with whom I had already worked on *VGE, le Théâtre du Pouvoir* and *CIA: Secret Wars*, gave me Clémence's book saying it had the makings of a good documentary of our kind of style, i.e. finding eyewitnesses and reinvestigating the story. I thought it was crazy to adapt it in my usual fashion, to stray from the book, since it had everything in it. I found it more interesting to stick to the story and use the tale told by the judge's daughter.

What principles did you apply when making this adaptation?

I chose not to change a single comma in the text. But I had to cut it down, otherwise the film would have lasted four hours! The final cut only contains a quarter of the book. But I was careful not to take out what might seem insignificant or trifling, such as starting secondary school, the constantly postponed holidays and the trips to the Côte d'Azur in the rain. I stuck extremely close to the book, even when it meant tying my own hands.

What do you mean?

That I couldn't raise anything Clémence didn't talk about, or use eyewitness accounts or commentary to clarify certain points. That's why this film is so different, because it's neither classic documentary nor fiction, and is definitely not a dramatised documentary!

How did you go about putting images to the text?

I was lucky in that the father had filmed his daughter a great deal. There were 50 or 60 family videos filmed in Super 8 format. I found it interesting to watch this

little girl grow up under the watchful eye of her father. I also used photos given to me by the family. Even so, the choice and then the editing were complicated. The suicide scene, in particular, was very hard to bring to the screen. I used footage of the apartment filmed by the father shortly before his death.

Personal pictures that you mix with newspaper, TV news and television programme footage.

Given that Clémence never once attempts to reinvestigate the events surrounding her father's death, neither did I. But without the media footage to give an idea of the sequence of events, it would have been impossible to understand what had happened to Judge Boulouque. I wanted to tell these two true stories at the same time, the story told by the media and Clémence's story, and intertwine them on the screen.

You also filmed Clémence Boulouque in New York today. What were your reasons for doing so?

Because Clémence sees New York as the catalyst for this book. She went there to study, to take a bit of distance from the affair. Yet just as she was settling in, 9/11 hit! Her book opens and closes with this event. It was fascinating to film her over with the memories of the collapsing Twin Towers, Bin Laden and survivors posting photos of their fathers on the fences, everything that reminded her of her own experience. Most importantly, though, I wanted to show Clémence as she is today.

We see her, but we don't hear her because Elsa Zylberstein does the voiceover. Why did you make this choice?

I met Elsa Zylberstein on the set of *Van Gogh* by Pialat, with whom I've often worked. I think she's an excellent actress and I knew she would give it her all and that her actress's voice would work better.

And also, she was very interested in the project. Just before I contacted Elsa, she had performed a reading of excerpts from Clémence's book. I even filmed her, because I initially thought of showing her conducting a parallel investigation, reading the newspapers. But that complicated matters further, so I only kept the black-and-white scene at the beginning of the film to touch upon the idea.

Lastly, is this shift away from your usual way of working and the fact that you've come back to a French subject, after a series of films on the United States, a way for you, too, to move on to a different kind of work?

Absolutely. The idea is to move into fictional films ... without completely giving up the documentary genre, which I'll most certainly come back to. I'm currently working on *Poison d'Avril*, a political fiction about how Lionel Jospin lost the second round of the presidential election in 2002. Not another political film! Yes, I know, but I believe it's worth taking another look at what happened there! Just like the tale of Judge Boulouque, which happened 20 years ago and which, even back then, concerned Islam, terrorism, the independence of justice, the power of the press and the manipulation of politicians. These four or five points are still just as relevant today.

Interview by **Véronique Le Bris**

de prendre un peu de distance avec cette histoire. Or, au moment où elle s'y installe, arrive le 11 septembre ! Son livre commence et se finit sur cet événement. La filmer là-bas, se confrontant aux souvenirs des images de l'effondrement des tours, de Ben Laden ou des rescapés qui accrochent les photos de leur père aux grilles, à tout ce qui la ramenait à son histoire, était intéressant. Et surtout, je voulais qu'on voit Clémence aujourd'hui.

On la voit mais on ne l'entend pas puisque le texte est dit par Elsa Zylberstein. Pourquoi ce choix ?

J'avais rencontré Elsa Zylberstein sur le tournage de *Van Gogh* de Pialat, avec qui j'ai souvent travaillé. Je trouve que c'est une excellente actrice, et je savais qu'elle se donnerait à fond, que sa voix d'actrice passerait mieux. Et puis, le projet l'intéressait beaucoup. Juste avant que je la contacte, Elsa venait de faire une lecture d'extraits du livre de Clémence. Je l'ai même filmée, parce qu'au début, je pensais pouvoir la montrer en train de faire l'enquête en parallèle, lisant les journaux. Mais, comme cela compliquait encore, je n'ai gardé, comme un clin d'oeil, que la scène en noir et blanc du début.

Enfinement en abandonnant votre manière classique de travailler et en revenant sur un sujet français, après plusieurs films sur les États-Unis, n'est-ce pas, pour vous aussi, une manière de passer à un autre type de travail ?

Absolument. J'ai envie de tourner des fictions... sans pour autant abandonner complètement le documentaire auquel je retournerai sûrement. Je travaille actuellement sur *Poison d'avril*, une fiction politique qui raconte comment Lionel Jospin a été éliminé du second tour de la Présidentielle de 2002. Encore un film politique ! Oui. Mais je crois que ces événements méritent qu'on y revienne ! Comme d'ailleurs, cette histoire du juge Boulouque qui s'est passée il y a 20 ans, qui mêle déjà l'islam, le terrorisme, l'indépendance de la justice, le poids des médias, la manipulation des hommes politiques. Ces quatre ou cinq points sont toujours d'une actualité brûlante.

Entretien réalisé par **Véronique Le Bris**



GLENN GOULD - AU-DELÀ DU TEMPS

Glenn Gould - Au delà du temps est un portrait de Glenn Gould, qui tente de cerner l'essence du génie de l'artiste et son rapport passionnel avec un public dans le monde entier qui dépasse largement la notion restreinte de public musical. Glenn Gould lui-même semble répondre aux questionnements d'interlocuteurs anonymes, et apparaît comme le maître de la narration du film.

En s'appuyant sur un ensemble de documents existants sur Gould, Bruno Monsaïgeon traite dans sa totalité la question du génie de l'artiste qui, vingt ans après sa mort, demeure l'une des figures les plus singulières et les plus célébrées du monde de la musique classique.

Glenn Gould, Hereafter is a portrait of Glenn Gould, which endeavours to capture the essence of the artist's genius and his passionate relationship with a worldwide public extending far beyond the confines of a musical audience. Glenn Gould himself seems to answer the anonymous questions put and appears to steer the film's narrative. Bruno Monsaïgeon draws on library footage of Gould to fully explore the genius of the artist who, twenty years after his death, remains one of the most outstanding and celebrated figures of the world of classical music.

>>> **FIPA D'OR 2006 – Catégorie «Musique et Spectacles»**

BIO-FILMOGRAPHIE

Bruno Monsaïgeon, musicien, cinéaste et écrivain, est surtout connu comme réalisateur et producteur de documentaires dédiés aux musiciens majeurs de notre époque, notamment Yehudi Menuhin, Paul Tortelier et Glenn Gould. Il est également auteur de nombreux livres sur la musique. Parmi ses derniers documentaires on peut citer *L'art du violon*, *Piotr Anderszewski joue les variations Diabelli*, *Scènes de quatuor*, *Profession chef d'orchestre*, *Valérie Sokolov un violon dans l'âme*, *Notes interdites*.

BIO-FILMOGRAPHY

Bruno Monsaïgeon is a musician, filmmaker and writer known primarily as a director and producer of documentaries on leading musicians of our time, particularly Yehudi Menuhin, Paul Tortelier and Glenn Gould. He is also the author of numerous books on music. Among his most recent documentaries are *The Art of Violin*, *Piotr Anderszewski Plays the Diabelli Variations*, *Scènes de Quatuor*, *Profession Chef d'Orchestre*, *Valérie Sokolov un Violon dans l'Âme* and *Notes Interdites*.

Un film de **Bruno Monsaïgeon**

2004-05 – 106 minutes

VAVF sous titrée en anglais, français, espagnol, portugais, italien

Image

John Minh Tran

Montage

Julie Pelat

Son

Timothée Alazraki,
Nicolas Guérin, Mitsuaki Furuya,
Sanjay Mehta

Avec

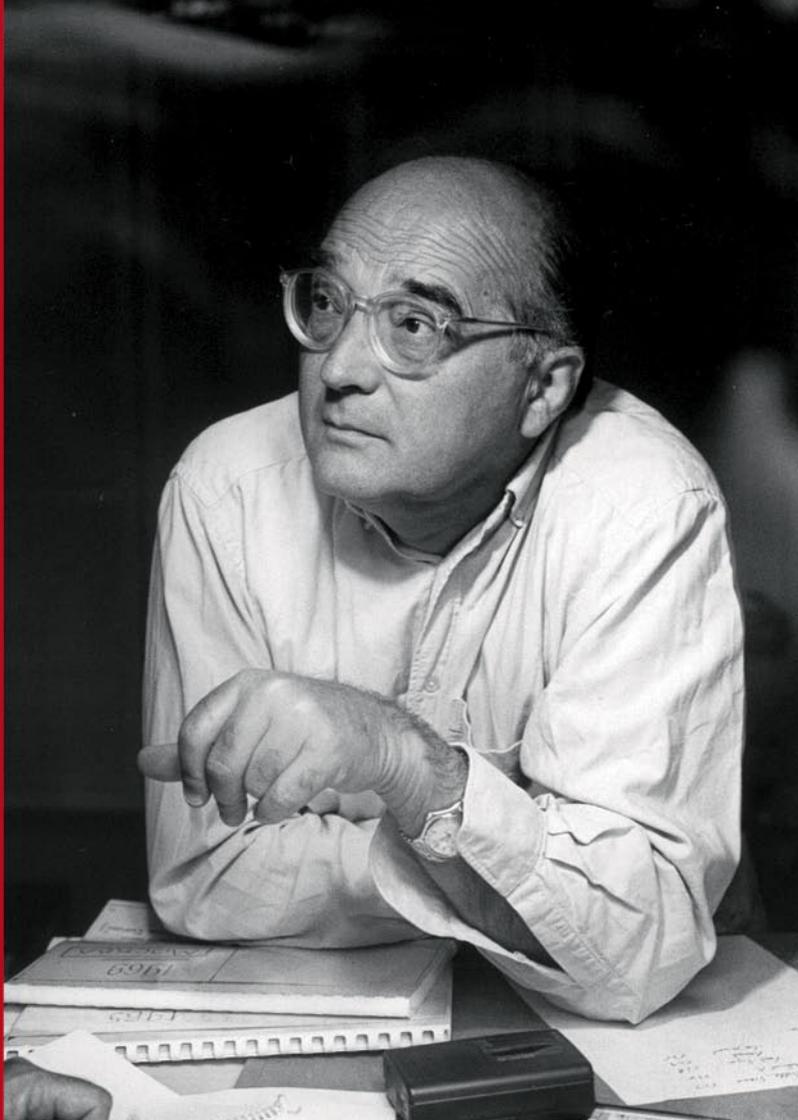
Glenn Gould, Lia-Melytta Barbara,
Bruno Monsaïgeon,
Natalia Gouguina, Natalia Flood,
Junichi Miyazawa, Jörg Scheuven
et la voix de Mathieu Amalric

Production

Idéale Audience,
Rhombus Média
avec Arte France et BBC
en association avec Bravo! Canada (Chum Limited), The Canadian Broadcasting Corporation, The Canadian Television Fund avec le soutien du CNC, Procirep, Angoa-Agígoa

Distribution internationale

Idéale Audience



« Lorsque Idéale Audience à Paris et Rhombus Media à Toronto m'ont demandé de réfléchir à un grand film rétrospectif sur Glenn Gould, j'ai longtemps hésité. D'une part, je ne fais pas, par principe, de films de commande. D'autre part, tout paraissait avoir été dit à son sujet : émissions télé produites avec sa participation (dont 7 films réalisés par moi-même) et après sa mort en 1982, programmes de télévision retraçant son itinéraire, une fiction, plus ma série de vingt-trois programmes où je présentais la quasi-totalité des documents audiovisuels existant sur Gould. Enfin, dans le domaine littéraire, biographies, témoignages, thèses universitaires... et même un roman, étaient sortis ; j'ai moi-même écrit quatre livres sur Gould. Alors, pourquoi encore un nouveau film ? D'abord, parce que le mythe Gould a acquis une telle ampleur avec le temps que le sujet semble inépuisable ; je décidai donc de m'atteler à la conception d'un nouveau film qui s'attacherait à saisir ce qui fait l'essence du génie de Gould dans sa relation actuelle avec un public qui

dépasse largement la notion restreinte de public musical, et qui est ailleurs, et au-delà. D'où le titre du film. Ensuite, ce film s'efforcera de traiter la question du génie de Gould dans sa totalité. Il fallait à tout prix s'extirper du cadre documentaire tel qu'il est traditionnellement mis en œuvre. J'imaginai donc une structure polyphonique mélangeant genres fictionnel et documentaire et reposant sur trois idées de base. La première idée serait un « Glenn Gould par lui-même » : élaborer une stratégie narrative selon laquelle Gould lui-même raconterait sa propre histoire, à partir d'éléments biographiques, mais aussi à travers quelques-uns des thèmes majeurs de sa pensée. Deuxième idée : depuis bientôt trente ans, je suis assailli par une correspondance gigantesque dont le flot quotidien ne s'est jamais tari, qui vient du monde entier, de générations, de langues, de tous les milieux sociaux, et qui a pour objet Glenn Gould. Elle donne une vision vertigineuse de l'impact qu'il a eu et de son universalité. Certaines d'entre elles

relatent d'extraordinaires expériences de réception d'une pensée. Elles me confortent dans la conviction que Glenn a affecté l'existence même de ceux qui ont su l'écouter. J'ai alors effectué une sorte de « casting », une distribution à cinq personnages, que je mettrais en scène non en tant que témoins, mais en tant qu'interlocuteurs de Gould lui-même, dans un dialogue d'outre-tombe. C'est par leur intermédiaire que j'évoquerais l'actualité de Gould vingt-cinq ans après sa mort, la nature très particulière de sa relation avec le public, et du public avec lui – un public qu'il n'a pas côtoyé de son vivant, et qui post-mortem se révèle si proche de lui. Leurs interventions viendraient s'insérer dans le récit de Glenn pour composer le tissu polyphonique. Sujet et contre sujets s'enchevêtreraient ainsi constamment, tandis que Gould, semblerait répondre lui-même au questionnement de ses interlocuteurs d'aujourd'hui, tout en restant le maître de la narration du film. C'est ainsi que se dessinèrent peu à peu dans mon

Bruno MONSAINGEON IN HIS OWN WORDS

«When Idéale Audience in Paris and Rhombus Media in Toronto asked me to do a retrospective feature on Glenn Gould, I thought long and hard before accepting. Firstly, I never do commissioned work as a matter of principle. Secondly, what was there left to say? Television programmes produced with his participation (including seven films I made myself) and after his death in 1982, TV series covering his entire career, a fictional film, plus my 23-episode series in which I presented virtually all the audiovisual footage available on Gould. Even the written word seemed to have covered everything with biographies, anecdotes, academic theses ... and even a novel published – I myself have written four books on Gould.

So why make a new film? First of all, because the Gould legend had grown so much over the years that the subject seemed boundless. I therefore decided to look into making a new film that would grasp the essence of Gould's genius in his relationship with a public that extends far beyond the confines of a music-listening audience, a genius that is on a different level and hereafter. Hence the title of the film.

The film would then address the question of Gould's genius as a whole. This could in no way be a classic documentary genre, so I designed a polyphonic structure that mixed fictional and documentary genres and was based on three central ideas.

The first was to develop a narrative strategy whereby Gould himself would tell his own story drawing on biographical elements, but also some of the major themes running through his thinking.

The second idea derives from the fact that I have been inundated with a mountain of correspondence pouring in daily for nearly thirty years. It comes from all over the world, from all generations and classes and in all languages. And it all has one subject: Glenn Gould. This gives a clear idea of his impact and universal appeal. Some of

the letters relate extraordinary, almost telepathic, transformative experiences. They bolster my belief that Glenn affected the very lives of those who listened to him.

So I organised a sort of «casting», with a cast of five characters who I would direct not as eyewitnesses, but as people speaking with Gould himself in a conversation from beyond the grave.

Through these characters, I would show Gould's relevance 25 years after his death and the very special nature of his relationship with the public, and the public with him – a public he never mixed with in his lifetime and who, after his death, has proved to be so close to him.

These characters' words would be interlaced with Glenn's story to make up the polyphonic fabric. Subjects and countersubjects would hence intertwine while Gould would appear to himself answer the questions put by his modern-day interviewers, all the time remaining at the helm of the film's narrative. This is how I gradually shaped the roles that I would assign to the five characters who each play themselves.

To this, I added my own account as someone who shares the experience of a Gould-inspired revelation, but who also had the privilege of knowing Gould personally and enjoying a long musical, cinematographic and literary relationship with him.

The third and last ingredient of this film was to be in the form of three types of previously «unreleased» archives: sound (recordings and radio broadcasts), films and books.

The film's last «character» – the famous black Lincoln Continental that Gould called «Long Fellow» – formed his main link with the outside world, which he observed through his tinted windows. We took the car to the north of Canada to film exterior shots on the banks of Lake Superior, which is steeped in memories of Gould.

Gould was possessed by music. To tell the truth, I've never met anyone else who loved music with such an all-consuming passion. I hope I've managed to get this over by having the film infused with

music from start to finish so that the music merges into the film's structure without ever appearing to be there for an ornamental or illustrative purpose. In this regard, I was intent on dispelling the absurd, but widespread cliché that Glenn Gould only ever played Johann Sebastian Bach. I therefore did my best to cover as much of his repertoire as possible.»

Bruno Monsaingeon – January 2006

esprit les rôles que j'assignerais aux cinq personnages retenus où chacun jouerait son propre rôle.

A cela, j'ai adjoint mon propre témoignage, celui de quelqu'un qui partage avec eux l'expérience de la «révélation» gouldienne, mais qui a eu en outre le privilège de connaître personnellement Gould et d'entretenir avec lui une relation d'ordre à la fois musical, cinématographique, et littéraire sur une longue période.

Troisième ingrédient constitutif de ce film : des archives de trois types : documents sonores (enregistrements, radio), documents filmés, documents littéraires. Ces documents devaient être « inédits ».

Enfin, dernier « personnage » du film : la fameuse Lincoln Continental noire de Gould qu'il appelait « Long Fellow » : elle constituait son lien principal avec le monde extérieur qu'il observait depuis son habitacle aux vitres fumées. Nous sommes allés dans le Nord du Canada avec elle pour tourner des séquences extérieures sur les rives du Lac Supérieur, lieux évocateurs de Gould.

Gould était possédé par la musique; à vrai dire, je ne connais personne qui l'ait aimée d'une passion aussi dévorante. J'espère être parvenu à le faire sentir en faisant en sorte que, du début à la fin, la musique imprègne le film,

qu'elle s'intègre dans sa structure sans jamais apparaître comme une fioriture, ou comme une simple illustration. A ce propos, j'avais bien l'intention de casser le cliché absurde mais répandu selon lequel Glenn Gould aurait été un interprète exclusif de Johann Sebastian Bach. Pour ce faire, je me suis efforcé de couvrir un éventail aussi vaste que possible de son répertoire. »

Bruno Monsaingeon - Janvier 2006



IL FARE POLITICA

Chronique de la Toscane rouge

De la grande époque du parti communiste italien à l'arrivée de Berlusconi au pouvoir, Hugues Le Paige a recueilli durant 20 ans l'histoire de quatre militants communistes d'un village de Toscane, de 1984 à 2004.

Surnommé autrefois « La piccola Russia » (la petite Russie) parce que ses habitants étaient très majoritairement inscrits au PCI, Mercatale est devenu le théâtre d'un long documentaire, chronique sur l'amitié et l'engagement pour un idéal collectif.

Hugues Le Paige covers twenty years in the lives of four Communist activists in a Tuscany village, from the glory days of the Italian Communist Party to the arrival in power of Berlusconi. The village of Mercatale, previously nicknamed Little Russia because most of its inhabitants were members of the Italian Communist Party, provides the setting for a long-running documentary, a chronicle on friendship and commitment to a collective ideal.

>>> **Sélection au FIDMarseille 2005**
Sélection au FIPA 2005

BIO-FILMOGRAPHIE

Né à Bruxelles en 1946, **Hugues Le Paige** est licencié en Philosophie et Lettre de l'Université Libre de Bruxelles.

De 1970 à 1994 il est journaliste à la RTBF (radio-télévision belge), notamment correspondant à Paris et à Rome puis auteur-producteur au département documentaire de la RTBF. Depuis 2004 il est indépendant, auteur-réalisateur et journaliste-écrivain.

Il a publié plusieurs ouvrages et réalisé de nombreux documentaires dont *Jean Lacouture ou la position du biographe* (2000), *L'objecteur portrait de Jean Van Lierde* (1998) et *O Belgio mio* (Prix Italiques 2000).

BIO-FILMOGRAPHY

Born in Brussels in 1946, **Hugues Le Paige** holds a degree in philosophy and arts from the Free University of Brussels. From 1970 to 1994, he was a reporter for Belgian Radio and Television (RTBF), working as a correspondent in Paris and Rome before joining RTBF's documentary department as a writer-producer. Since 2004, he has been a freelance writer-director, journalist and author.

He has published numerous books and made many documentaries including *Jean Lacouture ou la Position du Biographe* (2000), *L'Objecteur, a portrait of Jean Van Lierde* (1998) and *O Belgio Mio* (Prix Italiques, 2000).

un film de **Hugues Le Paige**

86 minutes - 2005

VO italienne sous titrée en français, anglais, espagnol et portugais

Image

Michel Boulogne,
Michel Rousert,
Denis Henon

Son

Thierry Feret

Montage

France Duez

Musique

Guy Dusart

Production

Dérives, Lapsus, Arte France, RTBF avec le soutien du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique des télédiffuseurs de Wallonie, et de la Procirep avec la participation du CNC

Distribution internationale

Lapsus



Comment est née cette « chronique de la Toscane rouge » ?

De ma rencontre en 1976 avec Carlo Giuntini, à l'époque secrétaire de la section du PCI de Mercatale et maire adjoint de ce village proche de Florence. Carlo Guintini, devenu le personnage principal de ce film, a eu un parcours étonnant : ancien ouvrier cordonnier, il a été gardien au Musée des Offices avant de travailler au Centre d'archéologie étrusque de Toscane. Il représentait bien les militants que formait le PCI de l'époque, parti de masse et d'intellectuels. Une amitié est née. Puis j'ai rencontré les trois autres protagonistes du film, tous militants du PCI. Nos discussions sur la politique ont débuté « hors champ ». Journaliste à la Télévision Belge (RTBF) et notamment correspondant à Rome, je suivais de très près la politique italienne. C'est en 1982 que j'ai réalisé un premier tournage avec eux sur la crise des partis communistes face à l'évolution des pays de l'Est. Il s'agissait d'un reportage. J'ai reproduit l'expérience à deux ou trois

reprises, toujours dans une démarche journalistique. Ils étaient devenus mes témoins privilégiés et récurrents de ce qui se passait là-bas. Mais très rapidement nous avons décidé ensemble de travailler sur un temps long.

Comment avez-vous envisagé le travail sur cette durée ?

Déjà ces premiers reportages, et sans idée préconçue de la longueur de l'entreprise ni de sa forme précise, nous avions envie de « prendre le temps ». Je tournais nettement plus que ne l'exigeait le reportage, même si je restais dans une écriture journalistique ce qui m'a posé ensuite quelques problèmes dans le montage final. En 1990, le travail a commencé à changer de nature et on est entrés dans une démarche réellement documentaire. Je ne tournais plus avec un objectif immédiat mais avec la volonté de rendre compte de cette évolution politique et humaine hors de l'actualité. Du même coup, les tournages se concentraient plus nettement sur les quatre

personnages (trois hommes et une femme qui représentaient des sensibilités, des « âmes » politiques, différentes comme ils disent). C'était aussi un moment politique-historique-crucial : quelques mois avant la chute du mur de Berlin, et déjà les débats sur l'abandon du sommet du parti « communiste » en Italie, comme ailleurs. Le film est marqué par des sautes temporelles de plusieurs années et le passage du 16mm à la vidéo. J'ai tourné pratiquement tous les deux ans entre 1982 et 2004. J'ai fait un premier film de 52' en 1992 (*Chronique de la Piccola Russia*), mais j'ai repris l'ensemble de la matière pour *Il fare politica* sans tenir compte de ce premier film, centré sur la disparition du PCI. J'ai effectivement utilisé des supports différents selon les époques : 16mm réversible, Beta SP, Beta numérique, DVC Pro. Ce qui donne évidemment une « coloration » particulière à l'évolution visuelle et chronologique du récit.

INTERVIEW WITH Hugues LE PAIGE

Where did the idea come from for this «chronicle of Red Tuscany»?

From my meeting in 1976 with Carlo Giuntini, the then Secretary of the Mercatale branch of the Italian Communist Party and Deputy Mayor of this village near Florence. Carlo Giuntini, who became the lead character in this film, has led an incredible life: from his beginnings as a humble cobbler, he became attendant at the Uffizi Museum before going on to work at Tuscany's Centre of Etruscan Archaeology. He was a good representative of PCI activists at the time, since the party attracted both workers and intellectuals. A friendship grew out of this meeting. I then met the film's other three protagonists, all PCI activists. Our political discussions started «off camera». As a reporter for Belgian Television (RTBF) and especially their correspondent in Rome, I followed Italian politics very closely. I filmed them for the first time in 1982 for a report on the communist parties thrown into crisis by Eastern Bloc events. I repeated the experience two or three times, always with a journalistic take. They became my trusted, seasoned observers of what was happening over there. And it wasn't long before we decided to work together on a longer project.

What working approach did you plan for this time period?

Right from the first reports, we wanted to «take our time» without any preconceived idea of the length or exact shape of the project. I filmed a lot more material than I needed for the report, even though I stuck to a journalistic style of writing, which gave me a few problems when it came

to editing the final cut. The nature of the work started to change in 1990, and that's when we embarked on a truly documentary approach. I was no longer filming with an immediate goal in mind, but with the aim of getting behind the news stories to show how things had changed on a human and political level. So the shoots focused more on the four characters (three men and one woman, who represented so-called different sensibilities, different political «souls»). It was also a decisive moment in politics and history : a few months before the fall of the Berlin Wall and already there was talk of dropping the «Communist» party conference in Italy as elsewhere. The film jumps forward sometimes years in time and is also marked by the transition from 16 mm to video. I filmed virtually every two years from 1982 to 2004. I made a first 52-minute film in 1992 (*Chronique de la Piccola Russie*), but I used all the material for *Il Fare Politica* regardless of some of it appearing in this first film, which covered the demise of the PCI. I used different media as time went on: 16 mm reversal, Beta SP, Beta Digital and DVC Pro. This obviously lends a particular «colour» to the visual aspect of the story as we move through time.

Why did you choose a reflective device, with the protagonists watching and commenting on the images you filmed?

I felt it was the best way for them to be able to stand back and look at their own lives. The last scenes in 2004 weren't filmed «on location», but in a neutral, studio environment. The activists are no longer there to talk about the umpteenth episode in their life, but to attempt to sum up and look back over their past. I show them images, some of which they know and others they haven't seen before. They

react with a smile or a gesture, a murmur and sometimes a comment. Everyone around me was highly sceptical, but I think this device was the only narrative break possible for the protagonists. *Il Fare Politica* can be seen as a wistful film on how the Italian left has changed politically. There's probably more nostalgia in it even though it's also in the present, obviously. Granted, they lament a lost world in which human and political relations were one, but, in some way, they're not done yet. They are both perceptive and faithful to their values, ready to take up the flag again (one of them is actually still, strictly speaking, an activist). Despite their nostalgia, they still think that politics can change the world.

The question of transmission is also brought up.

This is one of the particularities of these Italian communist activists (and maybe even more so the Tuscans), who see history and memory as being inseparable from political thought and deed. There is a refusal to erase not only the past, but also the present and the future. And I think this is one of the reasons why we need documentaries.

Interview by Olivier Pierre – FIDMarseille, 2005

Pourquoi avoir choisi ce dispositif réflexif, avec les protagonistes qui regardent et commentent les images que vous avez filmées?

Il me semblait que c'était la meilleure façon de les placer dans une certaine distance par rapport à leur propre vie. Les derniers plans, en 2004, ne sont plus tournés «en situation» mais dans un décor de type studio, neutre. Les militants ne sont plus là pour évoquer le énième épisode de leur évolution mais pour tenter un bilan et se retourner sur leur passé. Je leur montre des images, certaines qu'ils connaissaient, d'autres inédites. Ils réagissent par un sourire ou un geste, un murmure, par la parole aussi. Autour de moi, tout le monde était très sceptique, mais je pense que ce dispositif constituait la seule rupture narrative possible pour les protagonistes.

Il fare politica peut être vu comme un film désenchanté sur l'évolution politique de la gauche italienne. Il y a sans doute plus de nostalgie même s'il est aussi présent, évidemment. Ils pleurent certes un monde disparu où les relations humaines et politiques étaient inséparables mais, d'une certaine manière, ils n'ont pas dit leur dernier mot. Ils sont à la fois lucides et fidèles à leurs valeurs, prêts s'engager encore (l'un

des quatre est d'ailleurs toujours militant au sens strict). En dépit de leur nostalgie, ils pensent toujours que la politique peut faire bouger le monde.

La question de la transmission est aussi abordée.

On touche ici à la spécificité de ces militants communistes italiens (et peut-être plus précisément encore toscans), pour qui l'histoire et la mémoire sont inséparables de l'action et de la réflexion politique. Il y a un refus de l'effacement, non seulement de l'histoire mais aussi pour le présent et l'avenir. Et de ce point de vue, il me semble, que l'on retrouve pleinement une des nécessités du travail documentaire.

Propos recueillis par **Olivier Pierre**
FIDMarseille 2005



ILS NE MOURAIENT PAS TOUS MAIS TOUS ÉTAIENT FRAPPÉS

Chaque semaine, dans trois hôpitaux publics de la région parisienne, une psychologue et deux médecins reçoivent des hommes et des femmes malades de leur travail. Tour à tour, quatre personnes racontent leur souffrance au travail dans le cadre d'un entretien unique. Les trois professionnels écoutent et établissent peu à peu la relation entre la souffrance individuelle du patient et les nouvelles formes d'organisation du travail. À travers l'intimité, l'intensité et la vérité de tous ces drames ordinaires, le film témoigne de la banalisation du mal dans le monde du travail.

Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés est un huis clos cinématographique où prend corps et sens une réalité invisible et silencieuse : la souffrance au travail.

Once a week, in three State hospitals in the Paris area, a psychologist and two doctors meet men and women suffering from occupational stress. The four patients talk in turn about their problems at work in a prolonged interview. The three specialists listen and gradually make the connection between the patient's individual suffering and the new forms of work organisation. The film draws on the personal nature, intensity and reality of these everyday tragedies to show how occupational stress has become commonplace in the workplace.

Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés goes behind the scenes to give substance and meaning to an invisible and silent reality : suffering at work.

>>> **Sélection aux Etats Généraux du Documentaire de Lussas 2005**
Sortie en salles en 2006

BIO-FILMOGRAPHIE

Sophie Bruneau, anthropologue-cinéaste et **Marc-Antoine Roudil**, cinéaste, ont co-réalisé depuis 1993 sept documentaires dont *Arbres* (2001), *Par devant notaire* (1999), *Pêcheurs à cheval* (1993) primés dans divers festivals.

BIO-FILMOGRAPHY

Sophie Bruneau, anthropologist and filmmaker, and **Marc-Antoine Roudil**, filmmaker, have co-directed seven documentaries since 1993, including *Arbres* (2001), *Par Devant Notaire* (1999) and *Pêcheurs à Cheval* (1993), which have won a number of festival awards.

un film de **Sophie Bruneau**
et **Marc-Antoine Roudil**

80 minutes – 2005

35mm – VF sous-titrée en
anglais, espagnol et portugais

Image

Antoine-Marie Meert

Son

Marc-Antoine Roudil

Production

ADR Productions,
Alter Ego Films
en coproduction avec le Centre
du Cinéma et de l'Audiovisuel
de la Communauté française de
Belgique des télédiffuseurs
Wallons, le CNC

Distribution internationale

ADR Productions



entretien avec Sophie BRUNEAU et Marc-Antoine ROUDIL

Comment est née l'idée du film ?

L'idée du film s'est imposée après la lecture du livre «Souffrance en France» de Christophe Dejours. Ce livre fondateur parle de la souffrance subjective de ceux qui travaillent et de la banalisation du mal dans le système néolibéral. Suite à cette lecture, nous avons eu besoin de faire quelque chose, à notre façon, de poser un geste cinématographique. Pas en réponse mais plutôt en continuité : dessiller les esprits, participer à la réflexion, nourrir le débat public.

Pourquoi et comment s'est fait le choix du huis clos des consultations ?

Le film raconte un hors-champ qu'il est impossible de filmer frontalement : filmer dans l'entreprise est très difficile, voire impossible. Pour nous, ces trois consultations représentent de vrais lieux de questionnement et de réflexion sur l'organisation collective du travail. Nous sommes allés chercher la parole sur la souffrance là où elle est elle-même renvoyée : dans le cabinet médical. Le huis clos, peut être hautement révélateur de réalités complexes. C'est aussi un espace très cinématographique.

On rencontre dans ces consultations une diversité professionnelle et sociale et une complémentarité de situations indispensables au propos.

Comment êtes-vous arrivés dans ces trois consultations ?

Nous avons rencontré en 2002 Marie Pezé, psychologue-psychanalyste, qui a créé en 1995 une des premières consultations consacrées à la souffrance au travail à Nanterre. Ensuite, nous avons eu connaissance des consultations de Garches et Créteil, dirigées par des médecins spécialisés. Au-delà de leurs propres consultations, ces trois praticiens travaillent et réfléchissent en réseau. Cette notion de réseau est importante.

Qu'est-ce qui vous a particulièrement frappé à la lecture de « Souffrance en France » ?

Une des idées fortes c'est que la peur et la menace au licenciement sont devenues des outils de management et selon Christophe Dejours une pièce maîtresse dans le fonctionnement du système néolibéral. Ce management de la peur et de la menace pousse la main d'œuvre à travailler à plein régime et c'est un

des rouages essentiels à l'efficacité du système. Beaucoup de ceux qui travaillent vivent dans une peur qui s'inscrit dans les rapports de travail. Elle engendre des conduites d'obéissance, de soumission et d'individualisme. Dans ce nouveau système de management la tolérance à l'injustice, la souffrance personnelle et la souffrance infligée à autrui sont devenues des situations ordinaires. Dans ce processus de banalisation du mal où l'on suspend la faculté de penser, on fait fi de la morale. Mais les laissés-pour-compte sont de plus en plus nombreux...

Comment cela s'est-il passé avec les patients et, après, comment s'est fait le choix au montage ?

Ce qui nous a le plus étonnés sur ce film, c'est l'engagement des patients, libre et gratuit. Le praticien leur explique rapidement le projet. Après l'entrevue avec le praticien, si le patient accepte, nous intervenons. 37 patients ont été filmés de fin avril à septembre 2004. La seule raison qui les motive à nous laisser filmer la situation d'entretien, c'est l'idée que leur témoignage puisse être utile. Nous avons parlé de chaque

INTERVIEW WITH Sophie BRUNEAU and Marc-Antoine ROUDIL

Where did you get the idea for the film?

The idea came to us on reading «Souffrance en France» by Christophe Dejours. This groundbreaking book talks about the subjective suffering of the worker and how occupational stress has become commonplace in the neo-liberal order. After reading this book, we knew we had to do something, to make a cinematographic gesture. Not in response to the book, but rather as a continuation: to open people's eyes, give food for thought and foster a public debate, which is virtually nonexistent at government level.

Why and how did you make the choice to film these interviews in camera?

The film talks about events off camera that you just can't film head on: it's nigh on impossible to film in the companies themselves. We feel that these three interviews form a perfect setting for questions and thoughts on collective work organisation. We sought to give suffering a chance to speak out there to where it was referred : the doctor's surgery. The behind-closed-doors angle can reveal some complex realities. It is also a highly cinematographic environment.

And in these interviews, we found a professional and social diversity with a similarity of situations vital to the message.

How did you get into these three interviews?

In 2002, we met Marie Pezé, a psychologist-psychoanalyst who set up one of the first interview sessions on work-related

illness in Nanterre in 1995. We then learnt of the Garches and Créteil sessions with medical specialists. In addition to holding their own interviews, these three doctors work and think as a team. This networking is important.

What struck you in particular when you read «Souffrance en France»?

One of the strongest ideas was that the fear and threat of losing your job have become management tools and, according to Christophe Dejours, a linchpin in the running of the neo-liberal system. This management by fear and threat pushes the staff to work flat out and that is one of the essential cogs for the efficiency of the system. Many of these workers live in a fear that affects their relationships at work and drives them to obedience, submission and individualism. In this new management system, putting up with injustice, personal suffering and the suffering inflicted on others has become the norm. As occupational stress becomes commonplace, people lose the ability to think straight and moral considerations are thrust aside. But the casualties are mounting ...

How did the patients react to the filming and how did you make your choices in the cutting room?

What surprised us the most in working on this film was the patients' free and willing involvement. The doctor quickly explained the idea of the film to them. Then, if the patient agreed, we filmed. A total of 37 patients were filmed from late April to September 2004. The only reason they let us film was the thought that what they had to say might be useful. We talked over each interview situation with the

doctors and also saw some of the rushes together to analyse and single out significant moments. As regards the choice of situations, we set out to represent the professional diversity and similarity of situations creating occupational stress. For example, it was important to have a manual employee and an executive, a man and a woman, a young and not-so-young individual. Differences and similarities are found in the problems raised by the different patients. It is important to see that a manual employee and an executive raise the same issues, and the final cut worked on showing these links. This is clearly a case of a new form of collective work organisation that has become widespread and is causing illness.

What are the similarities between the patients?

All the people interviewed put a lot into their work. They have given a great deal and felt fulfilled until their working life suddenly went pear-shaped. This is not a film against work! The film then addresses a number of aspects: the obsession with productivity combined with work intensification and Taylorisation or the performance evaluation system. These factors have dramatic repercussions on people's private lives, which the three women express really quite emotively. The change in the way of working and the appearance of new management techniques are cited in all four cases: the threat of redundancy, the fear, the humiliation, the colleagues allowing injustice to pass, the deafness or the silence, the change of values, the deskilling and the ejection of the oldest staff.

What we are interested in here are the similarities rather than the differences. Unbeknownst to them, the protagonists talk to each other, from one situation to the next, without ever

situation d'entretien avec les praticiens et nous avons vu aussi ensemble certains rushes pour analyser et relever les moments particulièrement significatifs. Pour le choix des situations, il fallait retrouver la diversité professionnelle et la complémentarité des situations de souffrance au travail. Il était important d'avoir, par exemple, une ouvrière et un cadre, une femme et un homme, un jeune et un moins jeune. Pour les problématiques soulevées chez les uns et les autres, il y a un jeu de différences et de récurrences. C'est important de voir qu'entre l'ouvrière et le cadre, on retrouve le même discours et le montage travaille sur ces liens. Il s'agit donc bien d'une nouvelle forme d'organisation collective de travail qui s'est généralisée et qui génère des pathologies.

Quels sont les aspects récurrents d'un patient à l'autre ?

Toutes les personnes qui viennent à la consultation sont des personnes qui s'investissent beaucoup dans le travail. Elles ont beaucoup donné, connu du plaisir et de l'épanouissement avant que leur vie au travail bascule dans la souffrance. Ce n'est pas un film contre le travail ! Ensuite, le film aborde plusieurs aspects : le productivisme avec l'intensification et la taylorisation ou le

système d'évaluation.

Les répercussions sur la vie privée apparaissent de façon dramatique et les trois femmes l'expriment avec beaucoup d'émotion. L'évolution des rapports de travail et l'apparition de nouvelles techniques de management s'égrènent au cours des quatre situations: la menace au licenciement, la peur, l'humiliation, le consentement des collègues face à l'injustice, l'absence d'écoute ou le silence, le changement de valeurs, la déqualification, l'éviction des anciens. Ce qui nous intéresse ici, c'est les ressemblances plutôt que les différences. Les protagonistes se parlent, d'une situation à l'autre, sans se voir, sans le savoir. Et cette parole transversale révèle ce qui se passe à l'extérieur, dans le monde du travail.

L'importance de la parole, principal matériau de votre huis clos... ?

La puissance de la parole est étonnante. Notre problème en tant que cinéaste, c'est d'arriver à ce que le spectateur écoute ! Plusieurs éléments participent à l'écoute : le drame des mots, l'émotion, les silences, les gestes du corps dans un lieu théâtral, la magie d'une interaction en face à face, l'expression des visages... tous ces détails essentiels tissent la chair du film.

L'unicité et l'humanité du visage, dont Levinas a si bien parlé, c'est quelque chose qui est magnifié au cinéma. Cela apparaît sur grand écran. Il y aussi la rencontre entre un praticien et un patient. Il n'y a pas d'implicite du fait de rencontres précédentes. Personne ne se connaît et tout doit être dit. Le spectateur est au même niveau que les protagonistes, si l'on peut dire. C'est aussi la façon dont sont menés les entretiens qui donne tant de cohérence et de signification à ce qui est énoncé. Les patients se racontent de façon linéaire et leur itinéraire professionnel devient comme un mini récit de vie.

Quels ont été vos choix au tournage ?

D'abord, travailler en équipe réduite et dans la durée. Puis, un dispositif récurrent pour réunir et harmoniser des situations qui se déroulent avec des personnes et dans des lieux différents. La rigueur, la simplicité et la sobriété étaient la meilleure façon de restituer cette parole. Un, deux ou trois axes principaux - avec des variantes selon la spécificité des lieux -, la caméra sur pied, des valeurs de plans similaires. Le système de champ/contre-champ exigeait d'anticiper rapidement pour écourter les temps de déplacement et de remise en place. Il s'agit d'une mise en scène de

seeing each other. And these cross-cutting accounts reveal what is happening outside, in the world of work.

What is the importance of speech, which is the mainstay of your in-camera film?

The power of speech is remarkable. Our problem as filmmakers was to make the audience listen! A number of elements help this to happen: the words, the emotion, the silences, the body language, the face-to-face situation, the faces ... all these vital details weave the fabric of the film.

The uniqueness and humanity of the face, about which Levinas spoke so eloquently, is magnified on film. It stands out on the big screen. There is also the meeting between doctor and patient. It is a unique, irreplaceable moment. They don't know each other yet there is everything to be said. The audience is on the same level as the protagonists, if you see what I mean. So the way in which the interviews are conducted gives a cohesion and meaning to what is said. The patients tell their stories in a linear fashion and their working lives are told like a mini-life story.

What choices did you make as regards the filming?

First of all, to work in a small team over a long period of time. Then, to have a recurring device to bring together and harmonise the different situations with their different people and places. The best way of getting the message across was to be rigorous, straightforward and sober. One, two or three guiding principles – with variations depending on the different places – the camera mounted on a tripod and similar shot compositions. The angle/reverse angle system meant that we had to be able to anticipate a change of beat to

quickly shift the camera angle. It's a way of presenting what the people are saying to encourage the audience to listen, thanks to a fly-on-the-wall closeness to the protagonists and the length of the shots and sequences. This length makes for a strong dramatic content and underpins the authenticity of the accounts. A lot of things happen over time and they sometimes speak louder than the words.

And the last scene?

This scene was born out of the dead end we came up against in the editing room. We thought that the doctor's analytic input during the interview with the patient would be enough to describe and comprehend a complex reality. But we were wrong. We couldn't leave the audience in an impasse so we had to find other keys to understanding to really make the transition from the emotional to the analytical.

So we designed the last scene as a continuation of the patients' accounts. It is not expert conjecture or an illustration of theory, but thinking in action, the development of a school of thought that starts to make out some answers. And there was also the networking idea we felt it important to get over. The doctors meet regularly to discuss what's happening. We therefore thought of using an arc to film the think-tank process with Christophe Dejours as the anchorman. So, with our reference to his book, we come full circle. This is a film that asks questions and makes people think. It is a «help tool» that goes to the core of the matter in the hope of prompting or providing elements for thought, speaking out and public debate.

la parole qui suscite l'écoute grâce à la proximité avec les protagonistes et à la longueur des plans et des séquences. Ces longueurs créent une forte dramaturgie et sont garantes de l'authenticité des témoignages. Beaucoup de choses se passent dans la durée qui ne sont pas de l'ordre des mots.

Et cette dernière séquence «viatique»?

Viatique, dans l'usage littéraire, c'est ce qui apporte un soutien. Cette séquence est née de l'impasse dans laquelle nous nous sommes retrouvés au montage.

Nous avons pensé que le sens apporté par le praticien lors de la déconstruction avec le patient suffirait à décrire et comprendre une réalité complexe. Mais ça n'a pas suffi. Nous ne pouvions pas laisser le spectateur dans une sorte d'impasse.

Il fallait donc apporter d'autres clefs de compréhension pour passer véritablement de l'émotion à la réflexion !

Nous avons conçu la dernière séquence comme un prolongement à la parole des patients. Ce n'est ni un discours d'experts ni l'illustration d'une théorie mais bien une réflexion en acte, l'élaboration d'une pensée commune qui

commence à entrevoir des réponses. Il y avait aussi l'idée de réseau qu'il était important de faire passer. Régulièrement, les praticiens se réunissent pour réfléchir ensemble à ce qui se passe. On a donc imaginé un travelling circulaire autour d'une réflexion en acte avec Christophe Dejours comme interlocuteur. Il boucle la boucle par rapport à son ouvrage. C'est un film qui interpelle et fait réfléchir. C'est un «film-outil» qui va à l'essentiel avec l'espoir de susciter ou nourrir une réflexion, une parole, un débat public.





POUR UN SEUL DE MES DEUX YEUX

Les mythes de Samson et de Massada enseignent aux jeunes générations israéliennes que la mort est préférable à la domination. Au moment où le gouvernement israélien construit le mur de séparation, le cinéaste israélien Avi Mograbi s'interroge sur le conflit israélo-palestinien alors que la seconde Intifada bat son plein et établit un rapprochement saisissant entre ce mythe fondateur pour les Israéliens et la situation désespérée des Palestiniens.

The legends of Samson and Massada teach young generations of Israelis that death is preferable to submission. With the Israeli government building its Security Fence, Israeli filmmaker Avi Mograbi contemplates the Israeli-Palestinian conflict as the second Intifada rages and draws a potent parallel between this founding legend for the Israelis and the Palestinians' desperate situation.

>>> Sélection Officielle « Hors compétition » au Festival de Cannes 2005
Prix spécial du jury au FIDMarseille 2005
Sélection aux Etats Généraux du documentaire de Lussas 2005
Sortie en salles en 2005

BIO-FILMOGRAPHIE

Né en 1956, **Avi Mograbi** suit de 1979 à 1982 des études de philosophie à l'Université de Tel Aviv ainsi qu'une formation artistique à l'Ecole d'Art de Ramat Hasharon. Après avoir été assistant directeur sur des productions israéliennes et étrangères, il s'oriente vers le documentaire, privilégiant des sujets en relation directe avec la situation de son pays et pose les bases d'une œuvre très engagée entre fiction et réalité, œuvre très largement primée dans de nombreux festivals : *Détail* (2004), *Août - avant l'explosion* - (2002), *Happy Birthday Mr Mograbi* (1999).

BIO-FILMOGRAPHY

Born in 1956, **Avi Mograbi** studied philosophy at Tel Aviv University from 1979 to 1982 and took art classes at Ramat Hasharon Art School. He worked as Assistant Director on local and foreign feature and commercial films before turning to documentaries. Choosing subjects directly associated with the situation in his country, he has built up a highly political body of work combining fact and fiction, work that has won many festival awards. His films include *Detail* (2004), *August – A Moment Before the Eruption* (2002) and *Happy Birthday Mr Mograbi* (1999).

Un film de **Avi Mograbi**

100 minutes – 2004

35mm – VO sous-titrée en français, anglais, espagnol, portugais

Image

Philippe Bellaïche
Son et mixage
Dominique Vieillard

Production

Avi Mograbi,
Les Films d'Ici ,
Channel 8 ,
Noga Communications,
The New Israeli Foundation for
Cinema & Television
avec la participation du CNC,
Ministry of Education Culture &
Sport , Israel Film Council

Distribution internationale

Les Films du Losange



En quoi les conditions de tournage différaient-elles entre Israël et les territoires occupés?

Filmer dans les territoires occupés implique de ne jamais savoir à l'avance ce qui va se produire. Et ce qui se produit ne se répétera pas forcément le lendemain ou l'heure d'après. C'est d'ailleurs l'aspect le plus dévastateur de l'occupation que cet arbitraire permanent. Nous avons parfois erré sans rien saisir de signes. Du moins, significatif pour un film. Comme beaucoup de choses se passent, et sans arrêt, c'était à nous de déterminer ce qui tenait de la routine quotidienne. Nous voulions autre chose, et pour cela devons compter sur la chance. À Massada aussi nous avons tourné beaucoup. De quelle façon un guide envisage de créer des interactions avec son groupe, une relation avec l'histoire racontée, voilà ce que je ne pouvais jamais prévoir et qui donc m'intéressait. Nous-même savons alterner les rendez-vous «arrangés» et les occasions saisies au vol de nous joindre à tel ou tel groupe.

Comment avez-vous conçu le projet avant de tourner ?

Il y avait un plan de travail, mais sans grand rapport au final avec ce que le film est devenu. Le plan, pour moi, consiste en un grand nombre d'idées, reliées entre elles par des rapports assez lâches, mais toutes éclairées par le thème principal. Je vais et je viens avec ce réseau d'idées à l'esprit, et je cherche à enregistrer des preuves de ce que je sais être entrain de faire. Enfin... parfois!

Pourquoi avoir choisi de vous appuyer sur des épisodes mythiques de l'histoire d'Israël?

Il est pour moi d'une complète absurdité que la majorité des Israéliens, qui considèrent l'attentat-suicide comme un crime contre l'humanité, persistent néanmoins à louer la mémoire de Samson. Ce sont les «merveilles» de l'endoctrinement, que d'expliquer une histoire tout en niant son universalité, donc sa possible transposition. Je n'ai pas discuté du sens de Massada ou Samson avec les personnes rencontrées. Il s'agissait de

capter la façon dont les histoires se transmettent, sans provoquer par ma présence de débats ou considérations ajoutées. J'ai bien sûr été désorienté par ces parents expliquant à leurs gosses les pensées intimes de Samson sans jamais entrevoir les prolongements possibles dans notre actualité. Mais cette fermeture à un seul sens, celui de «notre héros», n'est évidemment pas propre aux Israéliens.

L'absence d'humour et d'ironie distingue ce film de vos précédents.

Je me suis laissé pousser les cheveux pendant 18 mois en prévision d'une scène de fiction où je prévoyais de jouer moi-même le suicide de Samson. Mais lorsque le sens du film a commencé de m'apparaître, et quand j'ai vu la force des scènes documentaires dont je disposais déjà, j'ai soudain pris conscience que leur alternance avec des scènes éventuellement ironiques pourrait apparaître de fort mauvais goût.

INTERVIEW WITH Avi MOGRABI

How did the filming conditions differ between Israel and the occupied territories?

When you film in the occupied territories, you never know what's going to happen. And what does happen doesn't necessarily happen again the next day or even an hour later. It's this constant unpredictability that is the most devastating aspect of the occupation. We sometimes wandered about without getting anything concrete. At least, nothing significant for a film. In this constant state of confusion, it was up to us to separate out the everyday from the rest. We wanted something different, and for that we had to count on luck. We also filmed a lot at Massada. How a tourist guide creates an interaction with his group, a link with the story told. That's what I could never have foreseen and therefore what interested me. We were able to alternate «booked» appointments with opportunities snatched up to tag onto a group.

How did you plan the project before filming?

There was a work plan, but it doesn't have much to do with the end product. For me, the plan consisted of a large number of ideas interconnected by rather tenuous links, but all clarified by the central theme. I went backwards and forwards with this web of ideas in mind and I tried to record evidence of what I know to be happening. At least ... sometimes!

Why did you decide to use legendary episodes in Israel's history?

I find it totally absurd that the majority of Israelis, who see suicide bombings as a crime against humanity, persist in praising the memory of Samson.

It's one of the «wonders» of indoctrination that you can explain a story one way, while denying its universality and hence that it can possibly apply to other situations. I didn't discuss the meaning of Massada or Samson with the people we met. The idea was to capture how stories are passed on, without my prompting debates or additional thoughts. I was obviously thrown by those parents telling their kids about Samson's innermost thoughts without ever an inkling of how this could tie in with current events. Having said that, the Israelis are obviously not the only people to have such a blinkered view of «our hero».

This film differs from your others for its lack of humour and satire.

I grew my hair for 18 months with the idea of playing a fictional scene in which I would re-enact Samson's suicide. But when the meaning of the film started to emerge, and when I saw the force of the documentary scenes I already had, I suddenly realised that alternating them with any satirical scenes could be seen as being in extremely bad taste.

Once again, you put your own safety at risk.

I was criticised in my country for the scene in which I lose my patience with the young soldiers, since people refuse to accept that anyone could accuse their sons of immoral conduct. The simple truth is that I was really at the end of my tether that day, without any ulterior motive or hope whatsoever. I'd no doubt make a useless politician. Now, in hindsight, I feel that this scene is necessary to the narrative development of my own character, after 90 minutes of non-intervention. It was about releasing all the pent-up anger. I hope the people watching the film will share some of that anger.

Interview by **Sylvain Coumoul**
FIDMarseille 2005.

Une fois de plus, vous mettez en jeu votre propre corps.

La scène où je perds patience face aux jeunes soldats m'a valu des critiques dans mon pays, les gens refusant l'idée qu'on puisse accuser leurs fils d'un comportement immoral. La pure vérité est que j'étais réellement à bout de nerfs ce jour-là, sans intention cachée ou espoir de quoi que ce fût. Je ferais certainement un piètre politique. Maintenant, après coup, je crois cette scène nécessaire au développement narratif de mon propre personnage, après 90 minutes de non-intervention. Il s'agit d'ouvrir une valve à toute la colère accumulée. Je souhaite que les spectateurs partagent un peu de cette colère.

Propos recueillis par **Sylvain Coumoul**
FIDMarseille 2005



LA TRAVERSÉE

Chaque été, ils sont nombreux à traverser la mer entre la France et l'Algérie, principalement entre Marseille et Alger. Des paquetages de toutes sortes, des hommes et des femmes chargés de sacs et d'histoires. En mer, nous ne sommes plus en France et pas encore en Algérie. Et vice versa. Dans l'entre-deux – l'entre deux rives, l'entre deux pays – s'exprime alors une parole qui jaillit souvent par nécessité. Dans ce huis clos singulier du bateau, **La Traversée** met en scène ces hommes et ces femmes qui nous parlent de leur histoire.

Every summer, crowds of people cross the sea between France and Algeria, mainly between Marseilles and Algiers, a motley crew of men and women laden with suitcases and stories. At sea, you are no longer in France and not yet in Algeria. And vice versa. In this state of limbo, between two shores and two countries, the talk comes thick and fast, often out of necessity. In this strange enclosed world on board a ship, **La Traversée** shows these men and women who relate their stories.

>>> **Mention spéciale du Prix du patrimoine au Cinéma du Réel 2006**

BIO-FILMOGRAPHIE

Née en 1968 à Alger, **Elisabeth Leuvrey** est ancienne élève de l'Institut de Langues Orientales de Paris. Entre 1991 et 1998, elle fut l'assistante de réalisation de Jean-Luc Léon notamment sur les films *Les Lapirov passent à l'Ouest*, *Un Tramway à Moscou* et *Le Marchand, l'Artiste et le Collectionneur*. Elle est passée à la réalisation en 1998 avec *Matti Ke Lal – fils de la terre*, court-métrage plusieurs fois primé et sélectionné dans de nombreux festivals. Actuellement elle prépare une trilogie documentaire en Algérie qui a reçu la Bourse Louis Lumière, la bourse *Brouillon d'un Rêve* de la SCAM et une aide à l'écriture du CNC.

BIO-FILMOGRAPHY

Born in Algiers in 1968, **Elisabeth Leuvrey** is a graduate from the National Institute of Oriental Languages in Paris. From 1991 to 1998, she worked as Assistant Director to Jean-Luc Léon on films such as *The Lapirovs Go West*, *A Streetcar in Moscow* and *The Dealers, Artists and Collectors*. She made the transition to directing in 1998 with *Matti Ke Lal – Fils de la Terre*, a short film that won several awards and was selected by many festivals. She is currently preparing a documentary trilogy in Algeria, a project that has been awarded the Louis Lumière grant, the SCAM (French Civil Society of Multimedia Authors) *Brouillon d'un Rêve* grant and French National Centre of Cinematography screenwriting funding.

Un film de **Elisabeth Leuvrey**

2006 – 55 minutes

VO sous-titrée en français, anglais, espagnol, portugais et arabe

Image

Renaud Personnaz
Samuel Dravet
Camille Cottagnoud

Montage

Bénédicte Mallet

Son

Fabien Krzyzanowski
Samuel Mittelman

Musique

Amar Amarni

Production

Alice Films,
Artline Films,
Arte
avec le soutien de Région Paca,
FASILD et CNC
en partenariat avec SNCM

Distribution internationale

Alice Films



Comment se retrouve-t-on à embarquer sur ce ferry qui rallie Marseille à Alger ?

Je m'y suis retrouvée presque « à mon insu » et pourtant, je peux dire que ce n'est absolument pas le fruit du hasard si, à un moment donné, j'embarque sur ce bateau. Je m'explique : ces dernières années, je me suis rendue à plusieurs reprises en Algérie pour y mener un travail documentaire sur la question de la mémoire, de l'identité et de la transmission. L'Algérie, j'y suis née, descendante de cinq générations d'Algérois, Européens de la Méditerranée que l'on a appelés, par l'un de ces raccourcis de l'histoire, les « Français » d'Algérie (la majorité de ces hommes et femmes venaient d'Italie, d'Espagne, de Malte, de Grèce mais aussi d'Allemagne, de Suisse, etc...). J'avais commencé à m'y rendre en avion, mais le « passage » d'un monde à l'autre m'était trop brutal. Alors, j'ai essayé de prendre le bateau. Lors de ma première traversée, j'ai rencontré des passagers et avec tous se produisait une chose étrange que je ne parvenais pas encore à qualifier. Ce sentiment s'est répété au retour et j'ai très vite décidé de ne plus

me rendre à Alger qu'en bateau. C'est alors que j'ai réalisé qu'à bord, des ponts aux salons, des cabines aux bars, l'entre-deux - rives, territoires, patries - disposait ici d'un lieu, d'un espace mental, que chaque passager pouvait le temps du voyage investir, s'approprier. Je me retrouvais confrontée au cœur de ce qui m'apparaissait être un véritable « rite de passage » - que je recherchais, dont j'avais besoin moi aussi.

Devant l'étonnante diversité des profils rencontrés à bord, peut-on dire que les passagers du ferry sont le produit d'une histoire collective franco-algérienne ?

On n'embarque pas sur ce bateau « par hasard ». Tout au long des vingt traversées que nous avons effectuées pour tourner ce film, je n'ai croisé quasiment aucun touriste. Au sens où, tous les passagers portaient en eux quelque chose de cette histoire franco-algérienne que vous évoquez. J'ai fait très attention à ne pas me laisser séduire par cette diversité exemplaire qui transitait là sous mes yeux. La tentation était grande en effet de chercher à dresser un inventaire d'une quelconque

réalité socio-ethnologique. Non. Ce qui m'intéressait dans chaque rencontre, c'est l'écho qu'elle provoquait en moi. Je voulais dresser à petites touches le portrait d'un sentiment qui m'était très familier, celui du tiraillement éprouvé dans la problématique soulevée par l'entre-deux ; l'entre deux rives, l'entre deux pays, l'entre deux appartenances.

Le temps du voyage est-il favorable au dialogue ?

Les 24 heures de la traversée sont totalement propices au récit. Les langues se délient parce qu'il faut bien passer le temps, mais aussi par nécessité, parce que justement le bateau devient inconsciemment et pour ce temps seulement, ce lieu inespéré d'où l'on peut se raconter - à soi, à l'autre. Il n'est plus question du « là-bas » vu d'ici ou de l'« ici » envisagé depuis là-bas. Nous ne sommes plus en France et pas encore en Algérie. Et vice versa. Le bateau se transforme alors en un véritable sas pour les esprits dont les états se modifient très visiblement au cours du voyage.

Bien souvent pour le passager, à l'aller comme au retour, il s'agit de se donner le temps de se faire une raison, de se donner le temps de reprendre des habitudes.

INTERVIEW WITH Elisabeth LEUVREY

How did you end up on this ferry between Marseilles and Algiers?

I found myself there almost «by accident», even though I feel I was destined to board this boat at some point in time. Let me explain: in recent years, I've made a number of trips to Algeria to work on a documentary project on memory, identity and what is passed on from one generation to the next. I was born in Algeria – the youngest – the descendent of five generations of Algiers inhabitants. Europeans of the Mediterranean who were called, in one of those pithy turns of phrase ascribed by history, the «French» of Algeria (the majority of these men and women came from Italy, Spain, Malta, Greece and also Germany, Switzerland, and so on).

To begin with, I made the journey by plane, but the «transition» from one world to the other was too much of a shock to my system. So I decided to try my luck with the boat. On my first crossing, I felt something strange in the air when talking to the passengers, but I couldn't yet put my finger on it. I felt this vibe again on my return trip and quickly made up my mind that the boat was the only way to travel to Algiers from there on in. That's how I came to realise that on board, from the decks to the lounges, the cabins to the bars, this halfway house – between shores, countries and homelands – formed a space in the mind's eye that each passenger could call his own during the crossing. I found myself in the midst of what I felt to be a «rite of passage» – which I had been seeking, and which I also needed myself and had come to find on boarding this ferry between France and Algeria.

Given the remarkable diversity of people met on board, can you really say that the ferry's passengers are the product of a collective Franco-Algerian history?

Nobody just «happens» to get on this boat. That might be the case one day, but for the time being it's not. I barely saw a single tourist on the twenty crossings we made to make this film, in that all the passengers bore something of this Franco-Algerian history, as you put it.

I was very careful when filming not to let myself be led astray by

this incredible diversity passing before my eyes. There was a great temptation to try and take stock of a given socio-ethnological reality. No. What interested me in each meeting was the internal echo it set off within. I wanted to paint in fine strokes the portrait of a feeling that I felt myself, that of the emotional tug of war created by being between two shores, between two countries and between two identities.

Was the crossing time conducive to dialogue?

The crossing lasts 24 hours, perfect for people to tell their stories. People start talking to while away the time, but also out of necessity precisely because the boat becomes, on a subconscious level and only as long as the crossing lasts, a place you hadn't dared hoped for where you can tell your story to yourself and others. There is no more «over there» seen from over here or «over here» seen from over there. You're no longer in France, but not yet in Algeria. And vice versa. The boat becomes like an airlock for souls that visibly change state during the trip. For the passengers, on both the outward and return trip, this is a way of taking time to find a reason, taking the time to get back into the customs (of each shore).

Uprooting and adapting to a different culture are recurring themes in the film. What are the questions asked by these passengers who sail between two shores?

The film features immigrants, French nationals of Algerian origin who live in France, but also Algerians who live in Algeria and who are also – because of the past that connects these two countries – caught up in this coming and going. And the question of uprooting and/or adapting to a different culture is relevant to all of them. Beyond that, obviously, every story is unique, but what stands out in particular, crossing after crossing, in the closed world of the boat, is that all the experiences speak of feeling unsettled, of melancholy. You often see conversations full of contradictions and paradoxes. Yet the central question on everyone's mind remains, «Where do I belong?», but also «Where did I belong before and where do I belong now?»

What I found interesting in this moment in time – the ferry crossing – is that it is the ideal metaphor, the perfect symbol of the

«movement» of these people desperately seeking a place to belong. A place where they can find themselves or – should I say – find their way.

There is a lot of talk in the film about feeling like outsiders in France. Do you think it would be right to talk about being outcast?

Absolutely! The characters never stop talking about it throughout the film. They don't always come straight out with it. Sometimes, this feeling is expressed from behind an apparent rejection of France. You notice that, most of the time, they express their feelings in a very ambivalent way. This love-rejection conveys this feeling of being outcast. This desperate attempt to get a reticent France to love them.

Arabophobia, Islamophobia, racism ... Is France a xenophobic country?

Those are very strong words. They are words bandied about by the media and splashed across the front pages of the newspapers. But how true are they? All I can say here is that the motivation for this film was the need, driven by a strong personal conviction, to deconstruct the «media» representation of the migrant, the Other. The aim of choosing to show the passengers only when they are on board, in an extremely noncommittal setting (the sea, the horizon and the boat being neutral), was to take them out of their social context and hence provide a ground for the expression of their feelings. On this original stage, their words, consequently freer, more universal and hence easier to relate to, reverberate with a surprising intensity.

The integration problem exploded onto the French political scene with the riots of November 2005. Did your film take on a new meaning in the light of these events?

A certain group of French people (of immigrant origin) were simply calling France to order in an uprising that could be called Republican. They were challenging the Republic over its relationship with them.

It is extremely important to listen to this voice, which speaks out with all its weight in *La Traversée*. It is vital to take in this desperate craving for love, this quest to belong, this search for a third world that runs through the film.

Le déracinement et l'acculturation sont des motifs très récurrents du film. Quelle question posent ces passagers qui naviguent ainsi entre deux eaux ?

Il y a dans le film des immigrés, Français d'origine algérienne qui résident en France et mais il y a aussi des Algériens qui résident en Algérie et qui se retrouvent eux aussi - à cause du passé qui lie ces deux pays - au cœur de ce va et vient. Et pour chacun, la question du déracinement et/ou de l'acculturation se pose. Après, bien sûr, chaque histoire est singulière mais, dans le huis clos du bateau, ce qui se dessine particulièrement, ce sont des parcours qui tous nous disent leurs remous, leurs vague à l'âme. On assiste bien souvent à des échanges de propos plein de contradictions et de paradoxes. Mais, pour les uns comme pour les autres, la question centrale reste celle de la place : où est ma place ? Quelle place m'a-t-on fait alors (par le passé) ou me fait-on aujourd'hui ? Ce qui me semblait intéressant dans un espace-temps comme celui-là - le bateau qui traverse -, c'est qu'il est la métaphore idéale, pour évoquer le « déplacement » de ces êtres désespérément en quête d'une place. Une place où il leur serait possible de se retrouver ou s'y retrouver...

La parole recueillie dans le film fait bien souvent état du sentiment d'être mal-aimé par la France. Peut-on effectivement parler de mal d'amour ?

C'est très juste de parler de mal d'amour. Tout au long du film, les personnages ne cessent d'en parler. Ils ne le font pas toujours frontalement. Parfois c'est même derrière un apparent rejet affiché pour la France que cela s'exprime. Ce que l'on constate, c'est que la plupart du temps leurs sentiments sont énoncés de manière très ambivalente. Et cet amour-rejet parle de ce mal d'amour. On sent bien cet effort désespéré pour se faire aimer de cette France bien autiste.

Arabophobie, islamophobie, racisme... La France serait-elle un pays xénophobe ?

Ce sont des mots très forts. Ce sont des mots utilisés à loisir par les media et que l'on retrouve, sonnants et trébuchants, sur les unes des kiosques... Mais quelle réalité recouvrent-ils ? Tout ce que je peux dire ici, c'est qu'à l'origine du projet de ce film, il y a la nécessité, nourrie d'une conviction personnelle forte, de déconstruire la représentation « médiatique » faite du migrant, de l'Autre.

En ne faisant le choix de ne faire exister le passager que lorsqu'il est à bord, dans un contexte extrêmement dépouillé (la

mer, l'horizon, le bateau - comme lieux neutres), je souhaite qu'il devienne alors possible de ne plus rattacher les personnages exclusivement à un contexte social, mais leur ouvrir ainsi un champ d'expression d'ordre sentimental. Dans ce contexte inédit, l'écho de leurs paroles, de ce fait plus libres, plus universelles et donc plus proches.

Le problème de l'intégration a ressurgit brutalement dans la vie politique française avec les émeutes de Novembre 2005. Votre film a-t-il trouvé un nouvel écho au travers de ces événements ?

Une certaine catégorie de Français (issus de l'immigration) vient simplement rappeler à l'ordre la France, au travers d'une révolte que l'on peut qualifier de républicaine. Elle interroge la République, dans le rapport que cette dernière entretient avec elle. Il est plus que nécessaire d'être à l'écoute de cette parole, libérée dans *La traversée* de toutes ses pesanteurs. Il est primordial d'être à l'écoute de ce désir désespéré d'amour, de cette quête de place, de cette recherche du troisième monde qui est au cœur du film.

Elisabeth Leuvrey – Mars 2006



VERS MATHILDE

Vers Mathilde est une rencontre silencieuse entre deux femmes qui créent. Claire Denis, cinéaste, filme au plus près les corps et leur langage. Mathilde Monnier, chorégraphe, cherche à travers le mouvement, par-delà la forme dansée, des territoires qui ouvrent sur la vie.

Leur rencontre témoigne d'une collaboration intense et intime et du désir de Claire Denis de questionner encore et toujours le geste comme un mystère. «J'ai voulu saisir ce qui se passe quand le corps se met au travail ; essayer d'attraper le travail en train de se faire»

Vers Mathilde is a silent meeting of two creative women. Claire Denis, filmmaker, films the bodies and their language in close up. Mathilde Monnier, choreographer, uses movement, extending beyond the dance form, to seek out new windows onto life.

Their meeting reflects a strong, close working relationship and Claire Denis' desire to further explore the mystery of movement. «I wanted to capture what happens when the body starts working; to try and catch the work in progress.»

>>> Compétition Internationale au FIDMarseille 2005
Sortie en salles en 2006

BIO-FILMOGRAPHIE

Claire Denis est née en 1948 à Paris. Ancienne assistante réalisatrice de Wim Wenders *Les ailes du désir* (1987), Jim Jarmush *Down by law* (1986) et Robert Enrico *Le vieux fusil* (1975), elle occupe aujourd'hui une place singulière dans le cinéma français. Elle réalise également des films pour la télévision.

Parmi ses films les plus remarquables, *Chocolat* (1988), *US Go Home* (1994), *J'ai pas sommeil* (1994), *Nenette et Boni* (1995), *Beau travail* (1999), *Trouble every day* (2001), *L'intrus* (2003).

BIO-FILMOGRAPHY

Claire Denis was born in Paris in 1948. Having worked as Assistant Director to Wim Wenders on *The Wings of Desire* (1987), Jim Jarmush on *Down By Law* (1986) and Robert Enrico on *The Old Gun* (1975), she is now a leading figure in French cinema. She has also directed television films. Among her most noted films are *Chocolat* (1988), *US Go Home* (1994), *I Can't Sleep* (1994), *Nenette and Boni* (1995), *Good Work* (1999), *Trouble Every Day* (2001) and *The Intruder* (2003).

Un film de **Claire Denis**

2004 – 60 minutes

VF sous-titré en anglais, espagnol, portugais

Image

Agnès Godard
Hélène Louvart

Son

Brice Leboucq

Montage

Anne Souriau

Mixage

Emmanuel Croset

Production

Arte France
Why Not Productions
avec le soutien du CNC

Distribution internationale

Celluloid Dreams



Quelle est la genèse de *Vers Mathilde* ?

J'ai souvent été invitée pour mes films au festival de Montpellier Danse depuis l'époque de *S'en fout la mort*. Pendant la préparation de *Beau Travail*, j'avais vu un spectacle de Bernardo Montet. Et je lui ai demandé non pas de chorégrapier *Beau Travail* mais de réfléchir avec moi : comment faire pour rendre l'impression que quinze comédiens forment une armée ? Dans ce bataillon de la Légion, on dit «faire corps», c'est-à-dire que tous ces corps sont à l'unisson. Bernardo a accepté et je crois que ça a été une révélation pour les comédiens, pour moi et aussi pour lui. Ensuite, je suis revenue à Montpellier avec le film et Mathilde et Bernardo m'ont proposé de travailler sur un projet qu'ils avaient en commun, *Le Poilatch*. J'ai réfléchi et je leur ai expliqué que grâce à mon film, je m'étais sentie «dans» ce «travail», et que je n'avais pas envie de me retrouver «à l'extérieur», à collecter des images d'un spectacle. Mathilde m'a proposé d'essayer de trouver un moyen, quand même, de mieux se connaître, un travail ensemble.

Pourquoi avoir tourné avec une caméra super 8 et une Aaton super 16 ?

J'ai proposé à Mathilde de venir la voir de temps en temps à Montpellier, de faire ça de manière complètement aléatoire mais sur une durée d'un an. Au début, on a pris une petite caméra super-8 pour que ça ne coûte pas trop d'argent et aussi pour que Mathilde sente que c'était une tentative. Ce que j'aimais avec cette super-8 Leica, c'est qu'elle faisait un bruit très fort, de moulin à café. Et je me disais, Mathilde saura toujours quand je tourne, je ne la prendrai pas par surprise. Je ne voulais pas faire un documentaire sur Mathilde Monnier, je voulais faire connaissance avec elle. Ensuite, ce baptême du feu étant passé, avec la super-8, on pouvait prendre une Aaton-super16, d'abord parce qu'elle était plus visible qu'une digitale et puis on percevait le son quand même et je clapais aussi. Je n'aurais pas aimé filmer le travail intime de quelqu'un à son insu. Il arrive dans les longs-métrages de fiction que l'on vole quelque chose à un comédien mais ce n'est pas du vol, c'est un pacte de part et d'autre. On ne vole que ce qui est abandonné et ça c'est important pour moi. Il fallait que *Vers Mathilde* soit comme ça.

Vers Mathilde n'est pas un portrait de Mathilde Monnier mais un mouvement à la rencontre d'une amie, un geste de cinéma pour approcher la danse au travail.

Ce n'est pas pour rien que ce film s'est appelé *Vers Mathilde*, parce qu'on s'est trouvées. Ce mouvement «vers» a lié quelque chose parce qu'on était trop pudique avec les mots. Il fallait que je prenne le train, que j'aille à Montpellier avec notre petite équipe, qu'il y ait ce mouvement vers elle pour que tout d'un coup quelque chose se passe. Le mouvement a conclu une forme d'accord entre nous.

«C'est par le regard sur un danseur ou une danseuse que l'on a plus d'une fois illustré ce qu'on appelait naguère l'empathie (...) la résonance de l'autre.» Cette phrase de Jean-Luc Nancy trouve un écho particulier dans votre film ?

Je venais de finir un court-métrage qui s'appelle *Vers Nancy* parce qu'on était dans le train Paris Nancy-Strasbourg avec Jean-Luc et une de ses élèves. En même temps, j'étais entrain de commencer à préparer *L'Intrus*, adapté du texte de Jean-

INTERVIEW WITH Claire DENIS

How did the *Vers Mathilde* project first take shape?

I have often been invited to show my films at the Montpellier Dance Festival, ever since making *No Fear, No Die*. Whilst preparing to film *Good Work*, I saw a performance by Bernardo Montet. And I asked him, not to choreograph *Good Work*, but to work with me to figure out how to make fifteen actors look like an army. In this Foreign Legion battalion, they say «be as one», in other words all these bodies work in unison. Bernardo agreed to help and I think that was a revelation for the actors, myself and also for him. I then went back to Montpellier with the film, and Mathilde and Bernardo asked me to work on a project they were involved in together, *The Pottatch*. I thought about and explained to them that working on my film had made me feel «in» this «work» and that I didn't want to find myself «outside» of it, collecting impressions of a show. Mathilde said she would nevertheless like to find a way to get to know each other better, to work together.

Why did you film with a Super 8 camera and an Aaton Super 16?

I put to Mathilde the idea of going to see her in Montpellier from time to time, without any organised schedule, but over a period of one year. To begin with, we took a small Super 8 so that it wouldn't be too expensive and so that Mathilde would see it more as a try-out. I liked the Leica Super 8, because it was very noisy, like a coffee grinder. And I thought, Mathilde will always know when I'm filming, I won't take her by surprise. I didn't want to make a documentary on Mathilde Monnier. I wanted to get to know her. Then, once we'd gone through this baptism of fire with the Super 8, we were able to use an Aaton Super 16, first of all because it was more visible than a digital camera, and then we picked up the sound all the same and I could also use a clapperboard. I wouldn't have liked to have filmed someone's personal work without their knowing. Sometimes in feature films, you steal something from an actor, but it's not theft, it's an understanding between both parties. You can only steal what's given and that's important to me. *Vers Mathilde* needed to be like that.

Vers Mathilde is not a portrait of Mathilde Monnier, but a move towards getting to know a friend, a filmed token approach to dance at work.

This film isn't called *Vers Mathilde* for nothing, because we found one another in its making. This move «towards» formed a sort of link, because we were too shy with words. I had to take the train, go to Montpellier with our little team, take this step towards her for something to click. The move concluded a sort of agreement between us.

«It is by watching a dancer that we have, more than once, illustrated what we used to call empathy (...) the resonance of the other.» This quote from Jean-Luc Nancy seems particularly relevant to your film.

I had just finished a short film called *Vers Nancy*, filmed on a Paris-Nancy-Strasbourg train ride with Jean-Luc and one of his students. At the same time, I was starting to work on preparations for *The Intruder*, adapted from Jean-Luc's book. It just so happened, although there's no such thing as chance in work, it's always a logical sequence of events, that Mathilde and Jean-Luc had been writing to one another for years and, naturally, I found Jean-Luc's influence in Mathilde's work. I really like this quote. It formed a connection between Jean-Luc, Mathilde and myself.

You often use very tight frames or isolate certain moves. In some of Mathilde Monnier's arm movements, she talks about «marking the space».

Both Mathilde and I like this idea. Now, when I move my arm, I always ask myself if I am going to «mark the space». We are aware of this notion of marking space when we film a frame. A movement in a frame marks space. Mathilde taught me that you can feel this from within, with your own body. But for us, it's a notion we feel in a film frame. My brother, Brice Leboucq, who's not a sound engineer, but a musician, worked on this aspect. He had perfectly understood the sound in the Bagouet Studio. He tried to capture both the resonance in the studio, the fact that Mathilde's dancers can hear her even if she whispers, the sound of the camera rolling, which she heard and therefore also needed to be present in the film, and the sounds of the town. In summer, the windows are open and you can

hear the trams and the birds. It was important to get across that we were in the Montpellier dance centre, a town in the south of France.

You have quite a different approach to the body, which is often seen in the dance sequences in your films.

I believe that, in the shot, the body should live and also tell the story. It's not up to the actors to lay themselves naked, but up to the film to give them the space to express themselves. Denis Lavant in *Good Work* wasn't choreographed. I simply gave him the music and the place and he invented the dance. We filmed in one take without rehearsing ... I must say that Denis is an exceptional human being. I also had an unforgettable experience with Grégoire Colin when I directed *US Go Home* for Arte. The film opens on a teenager dancing alone in his bedroom to a fabulous song by Chuck Berry. The music was from a different era for Grégoire and he wanted to rehearse. I said no, because I wanted us to throw ourselves into it after listening to it together a number of times. This is how something is triggered in the body, but if you set the moves, it doesn't work anymore. We therefore got together at my place every evening to listen to the song. And then we filmed the scene on the first day of shooting. I find it the most beautiful moment of dance I have ever filmed. Richard Courcet dancing to Murat's *Le Lien Défait* in *I Can't Sleep* was also a unique moment. Agnès Godard followed Richard's movements with the camera on her shoulder and I felt like I was in Richard's body, that I was an extension of his fingers, that I was dancing in all the takes. I totally felt what Jean-Luc Nancy calls «empathy». It's like the young Taiwanese girl in *Vers Mathilde*. She was shy and having a hard time, and I told Mathilde that I'd like to film this young woman because I could see she was finding it hard to fit in and, if I filmed her, it might trigger something. We watched her in a way that wasn't prying – the camera doesn't pry, it says, «Come» – and she responded. Although she didn't respond gently, but like a warrior, in that it was an attack and it nearly scared the living daylights out of us. These are beautiful moments and I still get goose bumps just thinking about them. They say a lot about the mysterious relationship between human beings in a creative process: a relationship of trust, abandon and violence.

Luc. Le hasard a fait, même s'il n'y a pas de hasard dans le travail, c'est toujours des chemins logiques, que Mathilde correspondait depuis des années avec Jean-Luc et naturellement je retrouve Jean-Luc dans le travail de Mathilde. J'aime beaucoup cette phrase. C'est quelque chose qui a réuni Jean-Luc, Mathilde et moi.

Les cadres sont souvent très serrés ou isolent des gestes. Quand Mathilde Monnier fait certains mouvements avec ses bras, elle parle de « rayer l'espace ».

Mathilde aime cette idée et moi aussi. Maintenant, quand je fais un mouvement de bras, je me demande toujours si je vais « rayer l'espace ». Quand on fait un cadre dans un film, cette notion de rayer l'espace, on la connaît aussi. Un mouvement dans un cadre raye l'espace. J'ai appris de Mathilde qu'on pouvait le ressentir de l'intérieur, avec son propre corps. Mais nous, c'est une notion qu'on ressent dans un cadre de cinéma. C'est mon frère, Brice Leboucq, qui n'est pas ingénieur du son mais musicien, qui s'en est occupé. Il a très bien compris le son du studio Bagouet. Il a essayé d'avoir à la fois la résonance du studio, le fait que même si Mathilde chuchote, ses danseurs l'entendent, le bruit de la caméra, qui existait pour elle et qui devait aussi être présent dans le film, et les

sons de la ville. Pendant l'été, les fenêtres sont ouvertes et on entend le tramway, les oiseaux. C'était important de sentir qu'on était dans le centre de la danse de Montpellier, une ville du midi.

Vous avez une approche particulière du corps, on trouve souvent des séquences de danse dans vos films.

Je crois que, dans l'espace du plan, le corps doit vivre et raconter l'histoire aussi. Ce n'est pas aux comédiens de s'exposer, c'est plutôt au film de leur laisser l'espace de s'exprimer. Denis Lavant, dans *Beau Travail*, c'était une danse libre. J'ai donné seulement la musique et le lieu et il a inventé cette danse. On a filmé sans répétitions préalables, en une seule prise... Il faut dire que Denis est un être exceptionnel. J'ai aussi vécu quelque chose d'inoubliable avec Grégoire Colin quand j'ai réalisé le film pour Arte *U.S. Go Home*. Le début du film, c'est une très belle chanson de Chuck Berry, un adolescent dans sa chambre qui danse seul. Ce n'était pas la musique de son époque et Grégoire voulait répéter. Je lui ai dit non, je voulais qu'on se lance là-dedans en l'ayant seulement écoutée ensemble plusieurs fois. Ainsi, quelque chose naît dans le corps, mais si on fixe des gestes, ça ne fonctionne plus. On s'est donc retrouvés tous les soirs chez moi pour écouter cette chanson. Et puis le premier jour de tournage, on a filmé

la séquence. Et pour moi, ça doit être le plus beau moment de danse que j'ai filmé. Dans *J'ai pas sommeil*, quand Richard Courcet danse sur *Le lien défait* de Murat, c'était aussi un moment unique. Agnès Godard suivait les mouvements de Richard caméra à l'épaule et moi, j'avais l'impression que j'étais dans le corps de Richard, que j'étais le prolongement de ses doigts, que je dansais à toutes les prises, j'ai éprouvé complètement ce que Jean-Luc Nancy appelle « l'empathie ». C'est comme la jeune femme taïwanaise dans *Vers Mathilde*. Elle était timide, ça se passait mal pour elle, et j'ai dit à Mathilde, je veux bien aller filmer cette jeune femme parce que je vois qu'elle s'intègre mal et si je la filme, ça va peut-être provoquer quelque chose. On a posé un regard sur elle qui n'était pas inquisiteur- l'œil de la caméra n'est pas inquisiteur, il dit « viens » -et elle a répondu. Mais elle n'a pas répondu d'une manière douce mais comme une guerrière, c'est-à-dire c'était un assaut, nous avions presque peur. Ce sont des moments très beaux, moi j'ai encore la chair de poule quand j'y pense. Ça en dit long sur le rapport mystérieux des êtres entre eux dans un travail de création : un rapport à la fois de confiance, d'abandon et de violence.

Propos recueillis par **Stéphanie Nava**
FID Marseille 2005



VOYAGE EN SOL MAJEUR

Depuis 40 ans, Aimé projette un grand voyage au Maroc. Il a lu tous les guides, annoté toutes les cartes et pris de multiples notes. Mais sa femme refuse obstinément de l'accompagner. Quand son petit-fils, réalisateur et photographe, décide de l'emmener au Maroc, Aimé a 93 ans. Tandis que sa femme, restée à la maison, évoque sa vie avec franchise, Aimé, sous le regard de la caméra, redécouvre la vie, le monde, les autres ; il livre de son côté ses regrets, les occasions manquées et les leçons de sa vie. Un voyage tendre et amer, plein de bonheurs fugitifs, de regrets et d'espoirs à venir aussi. Comme la vie !

Aimé has been planning his trip to Morocco for forty years. He has read all the guides, marked all the maps and taken a host of notes. Yet his wife adamantly refuses to go with him. Aimé is finally 93 years old when his grandson, director and photographer, decides to take him to Morocco. Whilst his wife, back at home, talks frankly about her life, the camera watches Aimé rediscover life, the world and others. He talks about his regrets, the missed opportunities and the lessons he has learnt in life. A bittersweet journey full of fleeting happiness, regrets and hopes for the future. Just like life!

>>> **Prix des Jeunes au Cinéma du Réel 2006**

Prix Louis Marcorelles du ministère des Affaires étrangères au Cinéma du Réel 2006

Sélection ACID au festival de Cannes 2006

BIO-FILMOGRAPHIE

Georgi Lazarevski est né en 1968 à Bruxelles. Diplômé de l'école Louis Lumière, il alterne la pratique de la photographie et du cinéma comme chef opérateur.

Il obtient des prix pour ses travaux photographiques.

En même temps, il réalise des courts et moyens- métrages documentaires pour des ONG : *Guerre et Peigne* en 1996 en Croatie, *Visages* tourné à Gaza en 1997 et *L'un pour l'autre* tourné au Mali, à Gaza et en Bosnie.

BIO-FILMOGRAPHY

Georgi Lazarevski was born in Brussels in 1968. A graduate from the Louis Lumière School, he alternates photography with film as cinematographer. He has won awards for his photographic work. At the same time, he makes short and medium-length documentaries for NGOs : *Guerre et Peigne* in Croatia in 1996, *Visages* filmed in Gaza in 1997 and *L'Un Pour l'Autre* filmed in Mali, Gaza and Bosnia.

Un film de **Georgi Lazarevski**

52 minutes – 2006

VF sous titrée en anglais,
espagnol, portugais

Montage

Catherine Gouze,
Jean Coudsi,
Georgi Lazarevski

Musique

A. Dvorak,
J. S. Bach,
F. Mendelsshon

Production

Quark Productions

Distribution internationale

Quark Productions



L'envie de filmer votre grand-père est-elle venue en même temps que celle de l'emmener au Maroc ?

J'ai commencé à filmer mon grand-père, Aimé Helbing, quelques années avant de partir au Maroc.

Ce premier filmage n'était pas très construit et avait plutôt valeur de document : il s'agissait plus pour moi d'approcher un grand-père que je connaissais peu.

Peu à peu j'ai pressenti qu'un autre personnage se dissimulait derrière le caractère froid et taciturne.

Je découvrais les mystères d'un homme meurtri par la vie, mais qui au fond de lui, avait conservé une certaine innocence et une belle naïveté. Un homme de plus de quatre-vingt-dix ans qui pouvait encore s'émerveiller de tout, se libérer des contraintes qu'il s'était lui-même imposé, qui pouvait oser. C'est ce possible que j'ai voulu raconter.

Le voyage au Maroc, la réalisation de son vieux rêve, c'était le déclic nécessaire pour que ce nouveau monsieur Helbing fasse surface.

Dès le début du projet, vous aviez pensé à filmer votre grand-mère en contrepoint ?

Dès le départ, ma grand-mère était présente. Je ne pouvais pas parler d'Aimé sans évoquer la femme avec laquelle il avait choisi de vivre depuis 75 ans. Son désir et sa peur de partir étaient liés à elle. Alice permettait de définir le point de départ d'Aimé, pour se rendre compte de l'importance du voyage au Maroc, de la libération qu'il constituait pour lui, et prendre toute la mesure du chemin qu'il allait parcourir.

Je savais que le film s'articulerait autour de ces deux mots : Oser (le voyage, ou rompre ses liens) et Amour (la persistance, en filigrane, du lien, sa relation très particulière avec Alice) Ensuite, je ne voulais pas la cantonner au rôle rabat-joie, il fallait que son personnage existe, avec sa richesse, ses contradictions, son réalisme froid, sa malice, ses propres rêves et voyages intérieurs...

Ses interventions au cours du film offrent un contrepoint ironique au récit de voyage candide, un des écueils que je voulais éviter.

Comment filmer et interroger un personnage qui entend mal ?

J'avais mis au point avec Aimé, dont je me suis rendu compte lors de ce voyage à quel point il était devenu sourd, un petit système pour communiquer : j'écrivais sur une bande de papier que je repliais sur elle-même, des mots tout simples. Au fil de notre périple, lorsque le lieu ou son humeur s'y prêtait, il déroulait cette feuille, laissant apparaître les mots. Il pouvait alors me dire ce qu'il voulait, et ne rien dire si cela ne lui inspirait rien. Cela me permettait d'éviter de l'asséner de questions comme un policier, et en même temps cela l'impliquait dans le dispositif de mise en scène, cela le rendait complice de la réalisation du film.

J'ai néanmoins choisi au montage de conserver quelques traces de cette difficulté de communication. C'est quelque chose qui le caractérise. Dans une certaine mesure, il n'entend ce que qu'il a envie d'entendre, exactement comme j'ai choisi de ne montrer que telle ou telle facette de sa personnalité, et de conserver le reste hors champ.

INTERVIEW WITH Georgi LAZAREVSKI

Did the idea of filming your grandfather come to you when you thought of taking him to Morocco?

I started filming my grandfather, Aimé Helbing, some years before our departure for Morocco. My first film didn't have much of a structure and was more of a journal. It served more to get closer to my grandfather who I didn't know very well.

I gradually got the feeling that there was someone else hidden behind the cold, taciturn personality. I discovered the mysteries of a man battered by life, but who deep down had kept a certain innocence and naivety. A man over ninety years old who could still marvel at everything, who could free himself from his self-imposed chains, who could still dare. It's this potential that I wanted to show.

The trip to Morocco, realising his life's dream, was the catalyst needed for this new Mr Helbing to appear.

Did you always intend, from the start of the project, to film your grandmother at the same time?

My grandmother was there from the start. I couldn't talk about Aimé without mentioning the woman with whom he had chosen to live for 75 years. His ambition and his fear of leaving were all wrapped up with her. Alice defined Aimé's starting point, to be able to explain the importance of the voyage to Morocco, the release it represented to him, and to be able to appreciate the long road he had to travel.

I knew the film would be based on these two words: Dare (the voyage, or breaking the bonds) and Love (the enduring, implicit, bond in his own peculiar relationship with Alice).

Also, I didn't want to confine her to the role of killjoy. Her character needed to exist, with her strength of personality, her contradictions, her cold realism, her mischievousness, and her own dreams and castles in the air ... Her appearances throughout the film provide an ironic contrast to the ingenuous travel tale, one of the pitfalls I wanted to avoid.

How do you go about filming and interviewing a person who is hard of hearing?

I developed a system for communicating with Aimé, who I realised during the trip had become really quite deaf. I wrote simple words down on a piece of paper that I folded over. During our voyage, as the place and his mood took him, he would unfold the piece of paper and read the words. That way, he could tell me what he wanted and say nothing if they didn't inspire anything in him. This meant I could avoid bombarding him with questions like a policeman and, at the same time, involve him in the structuring of the film. It made him like a co-director.

I nevertheless chose to retain some traces of this communication problem when I edited the film. It's part of his make-up. To some extent, he hears only what he wants to hear, exactly as I chose to show only certain facets of his personality and to keep the rest off-screen.

When shooting, did you have a stills camera in one hand and a film camera in the other, or when did you decide to film and photograph?

In Morocco, I tried as much as possible to separate out photography time from filming time. The film called for a certain availability, a more in-depth thought process. I used the film camera to shoot in places conducive to confidences, in the car, the ship's cabin, the gardens and patios of the riads, so I could listen to him carefully and get in tune with his mood. I photographed mainly at more furtive moments and in more aesthetic places. I used a very small amateur camera, very simple and light, and three camera bodies of different formats, including his old 1930s plate camera, which he had just given to me. This produced a mixture of black and white and colour, since I wanted the story to look like a photo album of a life, a collection of different emotions.

I think that my approaches to filming and photographing drove one another. Alternating these media also gave me the break I needed to refresh my ideas.

Like a back-to-front tale of initiation, your film seems to have the ability to reach all types of audiences. Was this a conscious aim?

I never really thought about what type of audience might be interested in the film. I've been pleased to see just how broad-based the audience is.

I was really pleasantly surprised by the reaction from young people, since I was tending towards subjects of death and old age. As Aimé says in the film, «When you're young, you think it's got nothing to do with you.»

But it's true that the film talks essentially about something else, and one of the greatest prizes I could have been given is when a member of the Cinéma du Réel's Young Jury came to see me and said, «This film made us want to dare.»

How do you create the narrative for your documentary films?

First of all, I go for a serious, solemn situation, bordering on the absurd, which I feel can be looked at from a different angle. This idea of there being two sides to the story is very important to me. Firstly, it means that you can stand back from certainties, from preconceived ideas, from the simplified line often taken by the press. Secondly, it allows for satire, an element without which I don't develop a film idea. It is the only weapon in which I believe. It allows you to be aware without being desperate and it keeps alive the hope of being able to combat life's injustice. Obviously, the choice of characters is crucial and the structural concepts are decisive. They give the film meaning.

What, in your life, made you want to work in pictures?

I've done a lot of travelling ever since I was a child. I was nearly born on a plane making a stopover in Zurich. I used to love staring out of car and plane windows. I spent my formative years on a paradise island in the Adriatic, in a large country that no longer exists. I think that gave me a taste for contemplation and beauty, a certain dose of nostalgia.

Pendant le tournage, aviez-vous un appareil photo sur une épaule et une caméra sur l'autre ou quand choisissiez-vous de filmer et de photographier ?

Au Maroc, je me suis efforcé autant que possible de séparer le temps pour photographier et le temps pour filmer. Le film nécessitait une certaine disponibilité, une réflexion plus importante. J'ai privilégié à la caméra les endroits propices à la confiance, l'intérieur de la voiture, la cabine de bateau, les jardins et les patios des riads. J'étais alors très attentif à lui, à son humeur. Je photographiais surtout lors de moments plus furtifs, et dans des espaces plus esthétiques. J'ai utilisé une toute petite caméra d'amateur très simple et légère, et trois boîtiers photo de formats différents, dont son vieil appareil à plaques de 1930 qu'il venait de m'offrir, mêlant noir et blanc et couleur, car je voulais que l'histoire ressemble à l'album d'une vie, un recueil d'émotions diverses. Je pense que mes démarches sur le film et les photographies se nourrissaient l'une de l'autre. L'alternance de ces supports m'offrait aussi une récréation nécessaire au renouvellement des idées.

Comme un conte initiatique à l'envers, votre film semble pouvoir toucher tous les publics, était-ce une ambition consciente ?

Je n'ai jamais vraiment réfléchi au public que le film pouvait toucher. J'ai pu constater depuis à quel point ce public est large, et j'en suis heureux. J'ai été très agréablement surpris par la réaction des jeunes, car j'avais tendance à penser à propos de la mort et la vieillesse, comme Aimé le dit dans le film « quand on est jeune, on se dit ce n'est pas pour moi. » Mais il est vrai que le film parle essentiellement d'autre chose, et une des plus belles récompenses que j'aie pu recevoir, c'est lorsqu'un membre du jury des jeunes du Cinéma du Réel est venu me voir pour me dire : « ce film nous a donné envie d'oser ».

Comment concevez-vous le récit de vos films documentaires ?

Tout d'abord je m'attache à une situation plutôt sérieuse et grave, proche de l'absurde, dont je sens qu'elle peut être envisagée sous un autre angle. Cette notion de double lecture est très importante pour moi. D'une part, elle marque une distanciation face aux certitudes, aux idées préconçues, à la simplification qui fait souvent loi dans les médias. D'autre part elle réserve une place à l'ironie, un élément sans lequel

je ne conçois pas un film. C'est la seule arme en laquelle je crois, celle qui permet d'être conscient sans être désespéré, celle qui entretient l'espoir de combattre l'injustice de la vie.

Évidemment le choix des personnages est crucial, et les idées de mise en forme sont décisives. Ce sont elles qui donnent un sens au film.

Qu'est-ce qui, dans votre parcours personnel, vous a orienté vers l'image ?

J'ai beaucoup voyagé depuis mon enfance. J'ai d'ailleurs failli naître dans un avion en escale à Zurich. J'adorais rester collé aux vitres des voitures et des hublots. Par la suite, j'ai passé mes premières années sur une île paradisiaque de l'Adriatique, dans un grand pays qui n'existe plus aujourd'hui. Je pense en avoir gardé un goût pour la contemplation et pour la beauté, et une certaine dose de nostalgie.

festivals



FIPA

14 rue A.Parodi
Paris 75010

Tel : + 33 1 44 89 99 99

Fax : + 33 1 44 89 99 60

www.fipa.tm.fr



FIDMarseille

14, allée Léon Gambetta
13001 Marseille

Tel : + 33 4 95 04 44 90

Fax : + 33 4 95 04 44 91

www.fidmarseille.org



Cinéma du Réel

25 rue du Renard
75197 Paris cedex 04

Tel : + 33 1 44 78 44 30

Fax : + 33 1 44 78 12 24

www.bpi.fr



Ardèche Images

07170 Lussas

Tel : + 33 4 75 94 28 06

Fax : + 33 4 75 94 29 06

www.lussasdoc.com

producteurs / distributeurs

LA FILLE DU JUGE

Rezo Films

29 rue du Faubourg Poissonnière
75009 Paris
Tel : + 33 1 42 46 96 10
Fax : + 33 1 42 46 96 11
www.rezofilms.com

IL FARE POLITICA

Lapsus

5 rue Arthur Groussier
75010 Paris
Tel : + 33 1 42 49 14 68
Fax : + 33 1 42 49 14 79
lapsus@lapsus.fr

POUR UN SEUL DE MES DEUX YEUX

Les Films du Losange

22 avenue Pierre 1^{er} de Serbie
75116 Paris
Tel : + 33 1 44 43 87 24
Fax : + 33 1 49 52 06 40
j.schrameck@filmsdulosange.fr
www.filmsdulosange.fr

VERS MATHILDE

Celluloid dreams

2 rue Turgot
75009 Paris
Tel : + 33 1 49 70 83 57
Fax : + 33 1 49 70 82 11
info@celluloid-dreams.com
www.celluloid-dreams.com

GLENN GOULD AU-DELA DU TEMPS

Idéale Audience

55, rue des Petites Écuries,
75010 Paris, France
Tel : + 33 1 48 01 95 90
Fax : + 33 1 48 01 65 36
scott@ideale-audience.fr
www.ideale-audience.com

ILS NE MOURAIENT PAS TOUS MAIS TOUS ÉTAIENT FRAPPÉS

ADR Productions

2 rue de la Roquette
75011 Paris
Tel : + 33 1 43 14 34 37
Fax : + 33 1 43 14 34 30
jennifersabbah@adr-productions.fr

LA TRAVERSÉE

Alice Films

108, rue du Bac
75007 Paris
Tel : + 33 8 70 30 96 76
Fax : + 33 1 45 49 96 76
alicefilms@free.fr

VOYAGE EN SOL MAJEUR

Quark Productions

22 rue du petit Musc
75004 Paris
Tel : + 33 1 44 54 39 50
Fax : + 33 1 44 54 39 59
quarkprod@wanadoo.fr
www.quarkprod.com

Un coffret de 8 DVD

édité par le ministère des Affaires étrangères

Édition réalisée par le Bureau du documentaire

Valérie Mouroux et Anne-Catherine Louvet

Préface

Jean Breschand

Traduction anglais

Département traduction
du ministère des Affaires étrangères

Crédits photographiques

Droits réservés

Graphisme

Jean-Pierre Léon

Impression livret

Louis Jean - Imprimeur

Impression packaging / Fabrication DVD

Teletota

Sous-titrage

Teletota

Commandes

Ministère des Affaires étrangères - DgCiD - DAE

Bureau du documentaire

244 Boulevard Saint-Germain

75303 Paris 07 SP

Téléphone : +33 (0)1 43 17 95 97

Télécopie : +33 (0)1 43 17 90 04

www.diplomatie.fr

DgCiD

Direction générale de la Coopération internationale et
du Développement

DAE / Direction de l'Audiovisuel extérieur

Richard Boidin

Sous-direction du cinéma

et des nouvelles technologies

Ginette de Matha

Division du cinéma

Christian Tison

Modalités de diffusion à l'étranger

Coffret DVD réservé à une **diffusion non commerciale** à l'étranger, sous couvert des établissements culturels du ministère des Affaires étrangères : Scac, Instituts et Centres culturels français, Alliances françaises.

La plupart de ces films sont libres de droits pour toute diffusion non commerciale : projections publiques au sein des établissements culturels français ou étrangers, et prêt aux particuliers dans les médiathèques du réseau culturel français à l'étranger.

ATTENTION ! EXCLUSIONS DE TERRITOIRES POUR CERTAINS FILMS :

Certains territoires sont exclus de la diffusion, même non commerciale, pour les films indiqués ci-dessous.

Toute demande de diffusion/projection doit être adressée au distributeur international pour négocier les droits de projection

LA FILLE DU JUGE

Belgique, Irlande, Royaume Uni, Suisse, USA

GLENN GOULD - AU-DELÀ DU TEMPS

Allemagne, Autriche, Canada, Suisse, Japon

IL FARE POLITICA

Italie

ILS NE MOURAIENT PAS TOUS...

Belgique, Luxembourg, Suisse

POUR UN SEUL DE MES DEUX YEUX

Italie, Belgique, Luxembourg, Pays Bas, Québec, Suisse

VERS MATHILDE

Allemagne



graphisme : Jean-pierre Léon_10/2006

