THE EXILE EP / OSCAR MICHEAUX

Entretien avec
David Schwartz

Comment décririez-vous l'œuvre d'Oscar Micheaux ? Micheaux était un cinéaste afro-américain incroyablement prolifique, doué d'un esprit d'entreprise remarquable, qui s'est débrouillé pour réaliser plus de quarante longs métrages tout en travaillant en complète indépendance. Ses films étaient destinés exclusivement à une audience afro-américaine, dans le circuit des « race movies » existant entre 1918 et 1948, du temps de la ségrégation. Les films d'Oscar Micheaux sont des portraits complexes et pleins de vie, qui dessinent le portrait de l'existence et des aspirations des Afro-Américains de son époque. Ce sont aussi des merveilles d'esthétisme, à la frontière entre fiction et documentaire, qui, involontairement, font partie d'une certaine avant-garde. Les performances d'acteurs qu'on y trouve sont à la fois non-conventionnelles et très révélatrices. Ses stratégies de montage aussi. Tout cela est le résultat de son pragmatisme et de son inventivité face aux difficultés de production.

Les films d'Oscar Micheaux ont-ils déjà été montrés en Europe ? Et aux Etats-Unis, est-il reconnu comme un cinéaste important ? Micheaux projetait ses films lui-même, il voyageait de salle en salle avec ses films à travers les Etats-Unis, et même en dehors puisqu'il existe des traces de ses voyages en Amérique du Sud et en Europe au cours desquels il a montré ses films. Mais même s'il était célèbre dans la communauté afro-américaine en tant que romancier et réalisateur, il restait inconnu du grand public. Puis dans les années 1970-1980, les historiens et les spécialistes du cinéma ont découvert les films de Micheaux et il est maintenant reconnu comme une figure importante de notre culture.

Quel héritage a-t-il laissé au cinéma ? Oscar Micheaux est une personnalité unique dans l'histoire du cinéma, un réalisateur vraiment indépendant qui contrôlait chaque aspect de la production, de la distribution et de la présentation de ses films. Notez par ailleurs qu'il a fallu attendre 1967 pour qu'un Afro-Américain réalise un film à Hollywood ! En plus d'être un précurseur en tant que figure du cinéaste afro-américain et du cinéaste indépendant, il nous a laissé des films qui constituent des archives filmiques riches et uniques. Les films de Micheaux ont été réalisés à un moment où le quotidien des Afro-Américains était rarement immortalisé sur pellicule, ce qui en fait de véritables « capsules temporelles », témoins de la vie de la communauté afro-américaine, et cela plusieurs décennies avant la naissance du mouvement de lutte pour les droits civiques aux Etats-Unis !

Propos recueillis par Céline Guénot

3 JUILLET JOURNAL DAILY — FID—2014

Stella cadente

EP EL FUTURO

LUÍS MIÑARRO
En présence du réalisateur

18H/ MUCEM

- Ce film est-il une métaphore de la situation actuelle ?

- « Quand j'ai commencé à tourner il y a quatre ans, personne ne se doutait que la crise allait durer si longtemps, c'était le moment où on a connu une timide reprise. Donc à l'origine, ce n'était pas prévu, mais ensuite je me suis rendu compte que ce parallélisme existait et qu'il était inévitable. Amadeo arrive à Madrid avec l'intention réelle de moderniser le pays et se heurte à cet aspect obtus de notre caractère, au manque de souplesse et à une certaine arrogance. À l'époque on trouvait les mêmes problématiques qu'aujourd'hui : les prises de bec politiques et territoriales, une énorme dette publique, les banques qui réduisent les crédits, des hommes politiques qui font également partie des conseils d'administration... Ce sont des problèmes qui se transmettent de génération en génération en attendant que quelqu'un les résolve mais tous les gouvernements bottent en touche »

19H30

Un corps sans vie de 19 ans

(Etoile Scam 2008)
DE MOSCO LEVI BOUCAULT ET PHILIPPE BROUSSARD

En partant de la scène du crime, *Un corps sans vie de 19 ans* se construit tel un polar. Au fil de l'enquête, l'identité de Ginka, jeune bulgare, est reconstituée et avec elle les filières de prostitution des filles de l'Est.

LES VARIÉTÉS
aujourd'hui
SÉANCE SPÉCIALE SCAM

Société Civile des Auteurs Multimédia
En échos aux prix remis en juin par la Société Civile des Auteurs Multimédias, le FIDMarseille présente deux films de Mosco levi Boucault, lauréat du prix Charles Brabant pour l'ensemble de son œuvre.
En présence de Mosco Levi Boucault, Catherine Poitevin (monteuse) et Eve-Marie Cloquet (SCAM)

Dans* Un corps sans vie de 19 ans*, vous procédez à une enquête méticuleuse : visite sur les lieux, à travers l'Europe, rencontres avec des témoins, croisement des informations. Le temps du film est celui de cette enquête. Pouvez-vous nous éclairer sur votre travail d'écriture et de tournage, les deux se superposent-ils ? Ginka Trifonova est une jeune bulgare qui a quitté son pays à l'âge de 18 ans et qui a été trouvée morte, dénudée, exsangue, à 19 ans, dans un terrain vague, sous le boulevard périphérique parisien. «Un corps sans vie» est l'expression utilisée dans le rapport de police. Grâce à un ami magistrat, Alain Blanc, j'ai pu consulter le cahier d'écolier dans lequel Ginka rédigeait son journal pendant son bref séjour parisien. La lecture de ce journal m'a donné envie de redonner vie à «ce corps sans vie» en tentant de retrouver tous les cailloux qu'elle a laissés sur son passage en partant de sa ville natale jusqu'à la rue de la Clôture où elle a été tuée. Une quête donc en forme de flash back. Une quête incarnée par Philippe Broussard que j'ai sollicité pour m'accompagner (devant la caméra) et qui a accepté de la mener parce que lui aussi a été touché par ce destin «d'oiseau de l'Est venu vendre son corps à l'ouest». Le film reconstruit et épouse le trajet parcouru par Ginka depuis la Bulgarie, puis la Grèce, puis les vitrines de Bruxelles et enfin les boulevards des maréchaux parisiens.

Quelle est la place du témoignage dans votre cinéma ? Le témoignage est au cœur de ma vie, de mon travail. Qui dit témoignage dit voix, dit regard, dit visage, dit mains, dit corps. Et dit «histoires». Et j'aime passionnément écouter les histoires. Depuis toujours. J'ai appris avec le temps qu'il faut filmer avec ses oreilles !

Dans *Des «Terroristes» à la retraite*, vous filmez d'anciens résistants juifs communistes. Vous vous êtes à nouveau intéressé à la lutte armée récemment avec *Ils étaient les Brigades Rouges*. Un fil conducteur ? Oui, parce que, qu'on l'accepte ou non, les membres des Brigades rouges ont été nourris, comme moi, d'histoires de résistants, d'histoires de résistances. Et qui dit résistance dit aussi rébellion. Le contexte de la guerre n'a rien à voir avec celui de l'Italie des années 60. Mais dans l'esprit des brigadistes, la Résistance, l'histoire de la Résistance, l'ombre de la Résistance, l'amertume des résistants face à la Libération trahie sont présents quand ils entreprennent leurs premières actions militantes à l'intérieur des usines au nom de la justice sociale ou prolétarienne. Fil conducteur: oui. Parce que la rébellion, la révolte, sous des formes diverses, certaines que je ne partage pas, me fascinent. Par exemple: la révolte des milliers de volontaires des Brigades internationales contre le coup d'Etat fasciste de Franco, la révolte des premiers résistants contre l'occupant nazi, ou encore la révolte des déportés du camp de Treblinka racontée par Jean-François Steiner et dont la lecture m'avait profondément marqué adolescent.

Propos recueillis par Céline Guénot

21H30

Des «Terroristes» à la retraite

MOSCO LEVI BOUCAULT

Juifs et communistes, émigrés en France dans les années 1930, ils ont été les principaux acteurs de la guérilla urbaine menée à Paris contre l'occupation allemande.
En 1983, Mosco Boucault recueillait le témoignage de ces anciens terroristes.

DANS LE CADRE DU PRIX RENAUD VICTOR,
PROJECTION CE JEUDI À LA PRISON DES BAUMETTES DE

El Viaje de Ana, en présence de la réalisatrice **PAMELA VARELA**

Brûle la mer,

en présence des réalisateurs **NATHALIE NAMBOT** et **MAKI BERCHACHE**,
accompagnés du chef opérateur du film Nicolas Rey.

LE BRUIT DU TEMPS, MESSAOUD

CF I.F. M.E.

PREMIÈRE MONDIALE

18H30 / VILLA MEDITERRANÉE

En présence de la réalisatrice

ANNE-MARIE FAUX

Ce projet en Algérie vient de loin, comme vous l'évoquez au début du film. Il prend la forme d'un journal intime à travers des lettres que vous lisez, adressées à un « tu » hypothétique, comment avez-vous composé ce texte ?
L'hypothèse du « tu », se parler à soi-même autant qu'à un, une autre, s'éloigner de soi sans se perdre de vue, « tu » est un autre, lui aussi… Le texte a été écrit exclusivement à Béjaïa, joyeusement enfermée dans un appartement hospitalier, chaque matin de présence « là-bas », qui ne tarda pas à devenir un « ici ». Écrit au fil de la plume numérique, à partir de la révélation de ce qu'aura été l'année 1986, intimement et donc politiquement.

Réminiscences et citations, pensées et évocations de la grande Histoire, c'est aussi un travail de montage ? Un peu légèrement peut-être, j'ai la croyance que tout est/fait montage, que tout beau souci est souci de montage, et que jamais la grande histoire n'abolira ce souci, cet élan. Le petit garçon du *Sacrifice*, Messaoud, Malik Oussekine, c'est parce qu'ils se parlent, se regardent, s'écoutent, que le film les saisit dans un destin commun.

Les images, hétérogènes, en noir et blanc et en couleur, ont été filmées par plusieurs personnes, comment avez-vous travaillé ? Je suis arrivée en Algérie comme « formatrice » à l'écriture documentaire, à l'invitation des ateliers Béjaïa doc fondés par Habiba Djahnine, avec ma caméra super-8 sous le bras. J'ai laissé cet outil à disposition de qui le voudrait, expliquant seulement comment mettre la pellicule, et que la durée de celle-ci ne pouvait excéder trois minutes. À d'autres moments, j'ai demandé à Tahar Kessi, lui aussi artisan de films, et à Yacine Baroudi, régisseur des Rencontres cinématographiques de Béjaïa, de composer des plans avec un cadre que je leur précisais. Par exemple, le plan de remerciement à *Une femme douce*… Le noir et blanc, la couleur correspondent à des pensées d'images au gré d'intuitions variables. Le noir et le blanc, ça finit par faire du bleu, c'est ce que récite aussi le film.

Pourquoi continuez-vous à filmer en super-8 ? Jusqu'à maintenant c'est le seul outil de fabrication d'images qui est à la maison en résidence permanente… Permettant ainsi de tourner à peu près librement, sans autorisation à demander à l'industrie, sans autorité institutionnelle à solliciter. Et puis un ami me disait : « Je ne connais aucun film qui donne aussi bien à voir que les tiens l'expression se faire une toile. » L'affection pour la beauté du grain, le refus asinien que « ça » disparaisse en silence, l'émotion face à la contrainte de filmer peu, le ravissement d'avoir à montrer ce qui ne dure pas et oblige, malgré soi, à penser, une tentation/tentative de rester humble pour ne pas devenir humilié comme il se dit dans *L'Adieu au langage*.

Comment avez-vous pensé le montage ? Le montage, je ne peux que reprendre ce qui est prononcé dans le film : ça se dit bonté, bonté à l'égard de ce qui aura été, de ce qui advient. Le montage est une promesse de bonté, une promesse de promesse, un acte de foi, le « supplément d'âme » offert aux images et aux sons. Le montage, je le ressens, il m'aspire, c'est une énigme.

Et la bande-son avec Sonia Ahnou également, où des plages de silence et les rumeurs de la ville sont importants ?
La caméra fait du bruit et elle n'enregistre pas le son… Sonia m'a proposé des sons qu'elle avait enregistrés à divers moments en Algérie, bien avant que nous nous mettions à travailler ensemble. Et ces sons étaient des bruits, ô joie pour le propos du film – là aussi, c'est une volonté d'appeler les choses par leur nom : la vie (l'espace, le temps) profère, énonce des bruits que le cinématographe transforme en sons. Nous avons continué sur cette même voie à Paris, être à l'écoute des bruits d'engins, de mots, secs, brutaux, de moteurs, pour qu'ils viennent dire cela : boucans, bazars, fureurs et aussi l'ouvrier, le mendiant, le crieur de rues, un enfant disant à droite, à gauche, à droite, à gauche…

Pouvez-vous évoquer le choix des chansons du prologue et du générique ? Le chant d'ouverture est une chance insolente ; une amie me fait écouter plusieurs chants des Aurès, et l'un d'eux me touche plus que les autres. J'en demande le titre : *L'Épopée de Messaoud !* Messaoud est un héros chaoui sans renom officiel et très populaire – d'une guerre d'indépendance. Chacun des Messaoud du film est accueilli dans le bruit du temps, ils en sont l'écho qui ne finira pas. La chanson de Piaf, *À quoi ça sert l'amour*, c'est la goualante des rues évoquée par le film, chantée par un duo gréco-berbère…

« L'Imperdu » est le sujet de ce film, pour vous citer ? Peut-être que « L'Imperdu » , c'est l'innocence quant au sujet, le vouloir être analphabète en sujet, et le commencement d'un geste. Une nouvelle promesse à tenir.

Propos recueillis par Olivier Pierre

I, OF WHOM I KNOW NOTHING

CI

PREMIÈRE MONDIALE

16H00 / MUCEM

PABLO SIGG *En présence du réalisateur*

De Mexico à Montreuil, il y a du chemin : comment avez-vous fait la rencontre de John Calder ? Grâce à ma chère amie Fulvia Carnevale, qui habite à deux pâtés de maisons de chez Calder. Un jour elle m'a écrit un e-mail me disant qu'elle l'avait rencontré par hasard au restaurant turc juste en face de chez lui. Ça a été le début de tout ça.

Il semblerait que cette enquête sur Beckett (puisque c'est cette voix mystérieuse qui inaugure l'investigation) se résume à seulement deux personnages : Pouquoi avoir limité ainsi votre champ d'examen ? Peut-être que le film ne concerne pas vraiment Beckett, peut-être qu'il porte sur deux personnages, qui, il se trouve, partagent un fantôme commun : Samuel Beckett.

Les choix de découpage (axes, caméra portée ou sur pied, valeur des plans et notamment les gros plans, etc), étaient-ils dictés par les lieux – ou par autre chose ? Quelque chose à voir avec le fameux Film de Beckett ? Pas exactement dictés par les lieux, non (encore moins par Beckett). Mais ce sont en effet des choix pragmatiques, la plupart du temps. Je voulais que la caméra soit aussi efficace que possible à devenir les lieux.

Dans votre précédent film,* Der Wille zur Macht, *le livre (la Bible), le langage, le silence, la solitude, étaient déjà en jeu : une obsession ? Les livres ne sont qu'un prétexte. Le reste, à la fois quelqu'un chose d'inévitable et une persistance.

Le choix du morceau de Schubert, connu pour être l'un des favoris de Beckett : pouvez-vous commenter ? Comme on peut le voir dans le film, c'était le choix de Calder de passer le disque de Schubert. Je n'ai fait qu'adhérer…profondément.

Propos recueillis par Céline Guénot

From Mexico City to Montreuil, it's a long way: how did you come to meet John Calder? *Through my dear friend Fulvia Carnevale, who lives in Montreuil two blocks away from Calder. One day she wrote me an email saying she had met him by chance at the Turkish restaurant in front of Calder's place. That was the beginning of it all.*

It seems this inquiry on Beckett (since it's this mysterious voice on the tape that starts the investigation) goes through only two characters: why did you focus so tightly? *Perhaps the film is not really about Beckett, perhaps it's about two characters who happen to share a common ghost: Samuel Beckett.*

Were the camera choices (angles, steadiness, close ups,…) dictated by locations – or any other decision? Anything to do with Beckett's famous Film? *Not exactly dictated by locations (less by Beckett). Nevertheless, it's mostly practical choices. I wanted the camera to be as efficient as possible in becoming the locations.*

In Der Wille zur Macht, your previous film, book (the Bible), language and silence, loneliness, were already at stake: an obsession? *Books a mere pretext, the rest, both an inevitability and a persistence.*

The choice of Schubert's piece, known as Beckett's favourite: could you comment? *As one can see in the film, it was Calder's choice to play the Schubert vinyl: I just concurred… deeply.*

Interviewed by Céline Guénot

NOUVEAUTÉ

le programme du festival
est consultable sur l'application
My Festival App
développée par
Cityvox.

NEW APP
the festival programme is now available on the
My Festival App
developed by
Cityvox.

La Vie de bohême, de Aki Kaurismäki

Michael Weber

FIDLAB

JURY FIDLAB

"My eternal plan is always to make a film that a Chinese lady from the countryside can understand without subtitles." **Aki Kaurismäki**

FIDLAB

Chacun des jurys FIDLab nous a adressé une image et une phrase de leur choix. En guise de présentation, lisez, contemplez …

CONVERSATION WITH FABIENNE MORIS AND REBECCA DE PAS, FIDLAB'S CO-DIRECTORS :

1.. FIDLab's 6th edition starts today, how do you assess the experiment so far?
FM/ FIDLab has reached the age of reason. We can tell by the number of registrations increasing each year - no less than 370 directors have answered the 2014 call for projects.
And also by the results - out of the 59 projects submitted over the last 5 editions, more than a half have landed financing in Marseilles, and 56% are now actual films.
RDP/ Looking back on last year's film festivals, you'll find Kaouther Ben Hania's Challat of Tunis, produced by Cinétéléfilms and Sister Productions, and shown as part of the 2014 ACID selection in Cannes.
FM/ But also Brazilian director Ricardo Alvez Jr's Elon Rabin Doesn't Believe in Death, shown at the Rome Film Festival's co-production market.
RDP/ Or Gianfranco Rosi's Sacro G.R.A, which won the Golden Lion at the 2013 Venice Film Festival. The film was bought by Doc&Films and sold in more than 25 countries.
FM/ And Ben&Ben (Ben Russell and Ben Rivers), who met their producer, Nadia Turincev, this year in the Jury with A Spell to Ward of a Darkness, which premiered on the opening night of the 2013 Locarno Festival's Fuori Concorso section. Those films are examples out of many projects selected by the FIDLab which have met with success.
RDP/ Not forgetting the theatrical releases - Challat of Tunis will be released in France in the first semester of 2015 by Jour2fête ; Mokélé M'membé's The Hypothesis, distributed by Capricci, hit the screens in late 2012 ; Olivier Zuchuat's Like Stone Lions At the Gateway Into Night was shown in theatres in early 2014.

2. Your 2014 selection involves projects by Fanny Zaman, Philipp Hartmann, Narimane Mari, Stanislav Dorochenkov, Wang Bing, Jorge Leon, Alain Della Negra et Kaori Kinoshita, Andrés Duque, Lukas Valenta Rinner, Richard Billigham. Which professionals are they going to meet?
FM/ Mainly producers, including Unlimited Productions, Vivo Films, Pandora, Norte (formerly Independencia), Sisters Production, Mengamuk, Le Bureau Films, Kinoelektron, Red Shoes, Kimnes/Bersch, Cinema de Facto, Silex Productions, Joon Films; but also international sales companies like Les Films du Losange, Wild Bunch, Pascale Ramonda; distributors like Jour2fête, Stadtkino Films, Soda Pictures, Lux; and co-production platforms like Cinémart, Berlinale Talents…
RDP/ And also curators and programmers like Filipa Ramos, Rasha Salti, Elfi Turpin; international funds like Swiss Films or the Austrian Film Commission; local institutions supporting production or distribution, like the Alpes Côte d'Azur Regional Council, the City of Marseilles, the Bouches-du-Rhône Departmental Council; and last but not least, the Jury composed of producer Rouge International, commissioning editor Arte France La Lucarne, and international seller The Match Factory.

3. Each year you gather private partners to endow prizes. Any newcomer this year?
RDP/ We are glad to have been granted the support of two renowned artist-in-residence programs. First, the Akademie Schloss Solitude, based in Stuttgart, which will provide a three-month accommodation in 2015. And, closer to the Festival, on the heights of Cassis, the Camargo Foundation founded by American patron Jerome Hill, which will accommodate the prize-winning artist for 4 to 8 weeks.
Not forgetting the technical partners which endow prizes and special rates to all the selected projected: Air France, Panavision, which have shown their support right from the first edition, La Planète Rouge, Sublimages, Vidéo de Poche and Gomédia.

4. Any changes in the FIDLab process?
FM/ We stay committed to the specificity of the platform, with an oral and visual presentation providing enough time for directors and producers to lay out their projects. So the principle stays the same, only the spadework with them will be enhanced, and their presentation exhorted to be more visual than oral. The aim is for them to show what they have in mind via images and sound.

RDP/ Another thing, about individual meetings. To face the growing demand for meetings, the individual meetings will have to start the day before, that is on the 3rd of July, at the end of the day, after the presentation of all the projects.

5. Do you have a mantra guiding you?
FM & RDP / No party, no business!

Interview by Elisabeth Wozniak

Photographie anonyme de la série What you see *© 2008 Luciano Rigolini*

Luciano Rigolini

JURY FIDLAB

«On ne voit que ce qu'on regarde»
Maurice Merleau-Ponty

FIDLAB

Nadia Turincev

JURY FIDLAB

«Check ignition and may God's love be with you». Extrait de ***Space Oddity*** de David Bowie.

FIDLAB

Valentina Tereshkova, la première femme dans l'espace

CONVENTION UNEDIC DU 22 MARS 2014 NOUS SOMMES TOU-TES CONCERNÉ-ES ! Halte à la précarisation de nos métiers !

« Mesdames, messieurs, travailleuses, travailleurs, précaires, spectateurs, spectatrices

En 2004, à Cannes, lors de sa conférence de presse, Jean-Luc Godard donnait la parole à la coordination des intermittents du spectacle et précaires. 10 ans plus tard, ce texte dont nous allons lire un extrait, nous a semblé résonner parfaitement avec l'actualité. La situation s'est même aggravée…

« Nous butons, patients et déterminés, contre des murs. Ces murs s'appellent MEDEF (mouvement des entreprises de France), CFDT (Confédération Française du Travail), Industrie Culturelle, Emploi, Etat. Depuis juin 2003, nous avons dit intermittents et précaires, nous n'avons pas dit artistes et techniciens. Pourquoi : parce que nos pratiques ne peuvent pas se nommer selon ces clivages et ces catégories, parfois antagonistes. Nous sommes une coordination. Nous ne disons pas pour autant que l'art, les techniques, l'histoire et les histoires, ne sont pas des éléments nécessaires à la fabrication d'une œuvre.

Nous sommes des précaires. Alors c'est quoi un précaire, ou plutôt ce serait quoi être précaire. A partir de quelles modalités de travail et/ou d'assignation se construit cette figure ?

Etre précaire, c'est faire du télétravail la journée et répéter le soir un spectacle d'importance.
Être précaire, c'est avoir trente-trois ans, être chercheur post-doctorant et travailler cinquante heures par semaine « au noir » pour la Ligue contre le Cancer.
Etre précaire, c'est être journaliste pigiste sans allocations chômage, et travailler pour la presse people ou féminine, ou pour des hebdomadaires télé.
Etre précaire, c'est être chômeur et jouer son propre rôle dans un documentaire pas payé.
Être précaire, c'est être candidat ouvrier chez Toyota à Valenciennes, et passer un casting de motivation.
C'est être sans papiers, embauché « au noir » chez Bouygues (patron de TF1), ou nettoyer bénévolement les plages polluées par l'Erika.
C'est être le cadreur du cinéma porno en attente d'un vrai projet.
C'est être guichetière à la SNCF sept heures par jour avec une coupure de trois heures au milieu (on appelle cela annualisation du temps de travail).
C'est être étudiant chez Mac Do.
C'est être un stagiaire embauché dans un festival prestigieux au rayonnement international.
C'est être chômeur saisonnier et faire un stage pour apprendre à rédiger un CV.
C'est être facteur, bibliothécaire, travailleur social, en contrat court à temps partiel
C'est être cinéaste sans avance sur recettes, malgré l'évidence du projet et de ce qui se construit.
C'est être ouvrier palestinien ou chinois et travailler à construire le mur de la séparation en Israël.
C'est être hors compétition et victime de la concurrence

La précarité est une politique d'assignation, une volonté de séparer et de contrôler.

Ainsi, si le cinéma fut et reste encore un pays supplémentaire, la précarité est un continent. Le temps de travail du précaire c'est la discontinuité. Les intermittents ont des emplois précaires, et les précaires des emplois intermittents. La discontinuité du travail, c'est avoir plusieurs patrons. C'est être souvent son propre employeur. C'est alterner périodes de travail et périodes chômées. C'est aussi une forme de servitude : c'est devoir se loger dans le désir de l'autre afin de mériter son rôle. C'est servir et alimenter l'industrie culturelle. Nous n'avons jamais autant entendu parler d'Exception Culturelle alors que s'organise méthodiquement la casse des droits sociaux ».

10 ans après on en est où ? Au même endroit de lutte !

Contre l'agrément de l'accord Unedic du 22 mars 2014, ce sont majoritairement les intermittents du spectacle qui portent la contestation, mais la mobilisation s'étend et nous y voyons enfin la possibilité d'un changement.

Aujourd'hui mardi 1er juillet, en ce jour d'application de l'accord, qui précarise davantage nos professions et nos vies, aussi différentes soient-elles, nous, membres de l'assemblée des intermittent-es et précaires de Marseille, sommes heureu-ses de vous accueillir en terre de lutte !

Nous vous donnons rendez-vous pendant toute la durée du festival.

Ce que nous défendons, nous le défendons pour tou-tes !»

OUR TERRIBLE COUNTRY

CI & NCR M.E.
PREMIÈRE MONDIALE

ALI ATASSI ET ZIAD HOMSI

20H00 / VILLA MEDITERRANÉE
En présence des réalisateurs

On a pu voir en 2010 le beau portrait que vous aviez fait d'Abu Zayd, filmé sur plusieurs années. Vous revenez à nouveau avec un portrait, celui de Yassin Haj Saleh, un intellectuel pris dans la tourmente syrienne. L'origine de ce film ? Comment s'est faite votre rencontre ? Le portrait que j'ai brossé de l'intellectuel égyptien Nasser Hamed Abu Zayd était un travail individuel et intime au temps de « la paix ». Ce travail traite de ma relation épineuse avec ce personnage et mes interrogations autour de la manière de filmer la pensée en action, et autour de l'homme qui se faufile derrière le personnage de l'intellectuel et du grand penseur. Le film *Notre terrible pays* appartient au temps de la révolution et des grandes transformations que nous avons subies et qui ont tout modifié autour de nous. Notre manière de faire des films documentaires a changé en conséquence ainsi que notre compréhension du cinéma d'auteur. Ce film appartient au cinéma d'urgence qui nous a incités en tant que groupe et en tant qu'individus à en entreprendre la réalisation avant de réfléchir à la distribution des rôles, à l'auteur, au metteur en scène et aux personnages principaux. Yassin Haj Saleh est à peu près de mon âge. J'ai fait sa connaissance à la fin des années 90, il venait d'être libéré après 16 ans de détention politique. Une amitié et une complicité intellectuelle sont nées entre nous. Avec les débuts de la révolution syrienne en 2011, Yassin est entré dans la clandestinité à Damas. Il a continué à accompagner la révolution à travers ses écrits et à travers ses analyses audacieuses, ce qui a vite fait de lui une des figures culturelles les plus importantes de cette révolution, à ses débuts pacifique. Avec le départ de Yassin et de son épouse Samira Al-Khalil pour les zones affranchies de l'emprise du régime dans la Ghouta en banlieue de Damas, leur liberté n'était plus menacée directement par les agents de renseignement du régime d'Assad, mais leur vie l'était par les bombes et les missiles de ce régime comme c'est le cas pour la plupart des habitants de ces zones. De là est née l'idée de faire un film sur Yassin l'intellectuel et l'homme au temps de la révolution.

Vous cosignez le film avec Ziad Homsi. Comment s'est déroulée votre collaboration ? On imagine les conditions de tournage, sur une année, assez complexes et difficiles. Cela a-t-il eu une incidence sur le projet initial ? L'idée au départ consistait en une tentative de documentation sur la vie de Yassin et de Samira dans les zones libérées. Je suis entré en contact avec l'ami photographe Ziad Homsi et je lui ai demandé de filmer la vie quotidienne de Yassin qui a quitté Damas pour vivre dans les zones populaires rebelles. Il m'était extrêmement difficile de faire le voyage de Beyrouth, où je réside, vers les zones libérées autour de Damas, alors que Ziad était un activiste qui résidait dans cette zone où il a enduré tout seul le fardeau du tournage avec des moyens et des équipements rudimentaires. Petit à petit, la relation a évolué entre Yassin et Ziad et une amitié s'est développée entre eux réunissant l'expérience de deux générations engagées chacune à sa façon dans la révolution. Quand Yassin a décidé de quitter la Ghouta pour se rendre dans le Nord de la Syrie en un voyage pénible à travers le désert et les zones sous contrôle du régime, Ziad a pris la décision de l'accompagner avec sa caméra affrontant avec lui les mêmes dangers et les mêmes obstacles. Avec l'arrivée à Beyrouth des premières matières du tournage, il était évident que la présence de Ziad Homsi dépassait le rôle de caméraman pour faire de lui un interlocuteur de Yassin, et quelque part, un personnage essentiel du film à côté de Yassin. Quand je suis allé dans une seconde étape pour rejoindre Yassin et Ziad après leur arrivée à la ville de Raqqa dans le Nord de la Syrie, j'ai fait avec Ziad un travail d'équipe pour filmer Yassin et en même temps je me suis mis à filmer avec ma caméra l'évolution de la relation entre Yassin et Ziad. Lorsque Ziad a été enlevé par les islamistes de l'Etat Islamique en Irak et au Levant (EIIL) et a été détenu dans les prisons de cette organisation à Raqqa pendant deux mois, je devais filmer l'absence de Ziad par rapport à Yassin comme j'avais filmé sa présence avec lui. Dans le scénario et le montage sur lesquels j'ai travaillé à Beyrouth, il était clair que les matières, les entretiens, et les cadres que Ziad a filmés en Syrie portaient son empreinte personnelle évidente, alors que sa présence était plus comme celle d'un personnage dans la partie tournée en Turquie. Au départ, nous voulions signer le film au nom du collectif « Bidayyat » qui a produit cette œuvre, sans mentionner nos noms et nos missions. Cependant, la nature de la matière filmée et la présence de la relation personnelle et humaine qui unit celui qui se trouve derrière la caméra avec celui qui est devant et la présence de Ziad en tant que personnage du film et de caméraman à la fois, nous ont obligés finalement d'assumer nos responsabilités dans la réalisation de cette œuvre collective, de l'adopter ensemble et de la signer clairement de nos noms.

Ziad Homsi est un personnage à part entière du film, vous non. Pourquoi ce choix ? En dépit de tout ce qui sépare Yassin l'intellectuel de Ziad le jeune activiste et caméraman, du point de vue de l'âge, du background et de l'expérience existentielle, la révolution les a réunis et ils s'y sont engagés jusqu'au bout. Ils ont payé en conséquence un prix fort d'autant plus que les courants islamiques extrémistes leur confisquent la révolution et les contraignent à quitter le pays. De là, il y a quelque chose dans l'expérience personnelle de Ziad et l'admiration qu'il voue à Yassin qui mérite d'être filmée et qui profite à la structure dramaturgique du film. De mon côté, moi qui ai la chance de vivre à Beyrouth, j'ai vécu, en effet, la révolution de l'extérieur. Donc, j'ai estimé qu'il serait mieux pour le film que je reste en dehors du cadre des personnages principaux et que mon rôle en tant que cinéaste se confine à me mettre derrière la caméra et derrière la table de montage, alors que Ziad était caméraman, combattant et un personnage du film avant de finir avec la coréalisation de ce film.

Le portrait de figures fortes, un moyen privilégié selon vous pour saisir les enjeux de l'Histoire en marche ? Les enjeux de l'Histoire en marche comme on les comprend cinématographiquement au moins, ne sont pas la production des personnages et des figures forts mais résultent du caractère humain, de l'hésitation et de la faiblesse de ces mêmes personnages et figures dans l'arène de la vie. Si cette fragilité ne fait pas l'Histoire en marche, elle fait néanmoins du cinéma en marche.

Le film est produit par Bidayyat, association née de l'urgence en 2013. Pouvez-vous nous présenter cette structure ? Le travail mené ? Bidayyat est une association cinématographique syrienne. Elle est née durant la révolution comme une tentative visant à permettre aux jeunes syriens de trouver la possibilité de produire des images dignes du combat du peuple syrien pour la liberté, loin des images de Youtube et du spectacle de la violence véhiculé par les medias de masse. Bidayyat œuvre à devenir un laboratoire et un lieu d'échanges des expériences, un espace d'interactions, à soutenir et développer les projets cinématographiques des jeunes cinéastes syriens en leur offrant des bourses, des formations, et en les aidant dans leur production.

Etes-vous encore en contact avec Yassin haj Saleh ? Bien sûr, on est toujours lié à Yassin, Ziad et moi, par nos rapports d'amitiés et par les soucis que nous partageons. Il a compris dès le premier jour que ce film est d'autant moins un portrait objectif, qu'il est notre film à nous, notre vision propre, et notre portrait de Yassin en toute liberté.

Propos recueillis par Nicolas Féodoroff

Ten Minutes to Live

OSCAR MICHEAUX

EP THE EXILE
22H45 AU MUCEM

« Les œuvres alimentaires d'Oscar Micheaux, aux tons sépia épouvantables, brouillent les lignes entre travail bâclé et expérimentation radicale, si bien qu'ils pulvérisent souvent les notions conventionnelles de « bon » et de « mauvais ». Ce film-ci, qui frise l'avant-gardisme, comporte deux intrigues quasi inexistantes, dignes d'un roman de gare, qui se télescopent au rez-de-chaussée d'un bar survolté de Harlem surnommé le « Libya ». La première partie, qui nous gratifie de vingt-cinq minutes de déhanchements d'une danseuse de revue et d'un numéro de blackface glaçant devant une caméra figée, esquisse à peine, pour la forme, l'intrigue d'une poule de gangster prenant sa revanche. La seconde partie, en revanche, est fascinante : elle exploite la menace reprise dans le titre du film, griffonnée sur un papier adressé à la danseuse Willor Lee Guilford. Le réalisateur atomise le temps en scindant sans ménagement le récit temporel, ouvrant ainsi la voie à un déluge de perturbations tant visuelles (les informations sont délivrées dans un désordre d'intertitres, de lettres et de télégrammes) qu'auditives (le vacarme enfle jusqu'à se muer inexplicablement en une partition de Beethoven au moment où l'héroïne monte les marches de son domicile). La maladresse irrévérencieuse de Micheaux (à un moment du film, deux prises d'une même scène se succèdent) devrait réduire le film à néant, et pourtant, celui-ci atteint souvent un niveau de lyrisme déconcertant, comme dans ce plan qui suit Guilford à l'arrière d'un taxi, et qui regorge d'instantanés mystérieux et charmants de Westchester aux environs de 1932. »

Fernando F. Croce

En présence de David Schwartz, programmateur de l'écran parallèle The Exile, *directeur du Museum of Moving Image à New York*

A Deusa Branca

ALFEU FRANCA

PREMIÈRE INTERNATIONALE
13H30 / VARIÉTÉS
En présence du réalisateur

EP LA JAVA DE LA SOURCE

Dans* A Deusa Branca, *vous utilisez des images d'archives exceptionnelles filmées pendant le voyage qu'a fait l'artiste brésilien Flávio de Carvalho en 1958 dans le but de tourner son premier film. Qu'est-ce qui vous a amené à ces images ? Qu'ont-elles à nous dire aujourd'hui ? Et pourquoi les avoir mêlées à d'autres documents ? Flávio de Carvalho est un nom incontournable pour comprendre l'art et la culture brésilienne du 20ème siècle. Aujourd'hui, les différents aspects de son œuvre ont été analysés de façon approfondie par les universitaires et les conservateurs à travers le monde, mais sa volonté de devenir cinéaste n'a jamais fait l'objet d'une attention véritable.
Je connaissais un peu, à travers quelques paragraphes de ses biographies, son projet compromis de tourner un long-métrage au fin fond de la jungle amazonienne à la fin des années 1950. J'ai été très surpris de découvrir que les séquences originales de cette production malheureuse avaient résisté à l'épreuve du temps et étaient consultables dans les archives de l'État de São Paulo.
Le thème qu'avait choisi Flávio de Carvalho pour son premier long-métrage, *A Deusa Branca*, n'avait rien de nouveau. Depuis des siècles, le drame d'une jeune femme blanche kidnappée par des sauvages d'une origine quelconque a été exploité maintes fois dans la littérature occidentale, et plus tard au cinéma, depuis *La Prisonnière du désert* de John Ford jusqu'à *Harum Scarum* avec Elvis Presley, parmi bien d'autres.
Mais mon collaborateur pour ce projet, Daniel Moreira, et moi-même savions que Flávio de Carvalho était un personnage atypique, et que sa façon d'aborder le sujet prendrait forcément une forme insolite et inattendue. Et de fait, un film tourné au fin fond de la jungle amazonienne, mêlant carnet de voyage, recherche ethnographique, mise en scène théâtrale et un brin de surréalisme, est une chose que l'on voit rarement sur les écrans.
En enquêtant de manière plus approfondie, nous avons découvert que cette expédition fut une entreprise épique, riche en drames humains, et dont certains éléments laissaient augurer une tragédie. Mis à part le précieux matériau d'origine tourné par Flávio et son photographe que nous avons découvert, nous avons décidé d'utiliser des séquences d'archives et des films amateurs pour permettre un voyage dans le paysage urbain du Brésil des années 1950, avant de nous fondre dans les contrées sauvages. Et c'est ainsi qu'est né le documentaire *A Deusa Branca*.

On découvre un autre voyage, parfois plus ironique, surtout grâce à votre montage. Comment avez-vous conçu ce dernier ? Les archives sont comme la vie : il ne faut pas les prendre trop au sérieux. Bien sûr, les documents et les faits doivent être traités avec respect et présentés avec exactitude, mais un réalisateur devrait se permettre de jouer avec les sons et les images d'archives, quelles que soient leur importance ou leur pertinence historique, avec une liberté semblable à celle de l'artiste manipulant un morceau d'argile. Dans les deux premières minutes de *A Deusa Branca*, je présente une séquence exactement telle que je l'ai trouvée, sans interférence d'aucune sorte avec le son ou l'image, comme pour rendre hommage au document tel qu'il fut conçu à l'origine, et pour partager avec le spectateur le mystère et le plaisir de la découverte.
Passée cette séquence introductive, « mon » *A Deusa Branca* commence, et dès lors je me permets d'ajouter, de couper, d'interférer et d'expérimenter avec le matériau. Il n'y avait pas beaucoup de signaux pour me guider ou me brider.
Les bobines du film d'origine n'étaient pas numérotées, et Flávio n'a jamais laissé de scénario écrit, ni même un projet de mise en scène. Nous ne disposons que de rares indications dans les quelques lettres qu'il a rédigées durant l'expédition. On trouve des informations supplémentaires dans les articles d'un journaliste qui s'était joint à l'équipe de tournage.
J'ai eu accès à tout cela et j'y ai ajouté ma propre vision de ce voyage épique : celle d'un homme plongé dans un univers complètement inconnu, d'un esprit agité assaillí par une avalanche de nouvelles informations, une sorte de « Cœur des Ténèbres » contemporain, laissant derrière lui les règles et les vestiges de la civilisation.

S'agissant du commentaire, comment avez-vous choisi les différents textes ? Pourquoi avoir utilisé une voix off ? Je crois en la capacité des images d'archives à parler pour elles-mêmes : dans certaines de mes œuvres précédentes, j'ai assemblé et présenté le matériau brut sans aucune forme de contextualisation ou d'explication supplémentaire et j'ai été assez satisfait du résultat, qui témoigne du pouvoir intrinsèque de ces images.
Pendant un moment, quand j'ai commencé à travailler sur les images d'origine de *A Deusa Branca*, j'ai envisagé d'adopter une approche similaire, mais Flávio de Carvalho est un personnage hors du commun, à l'envergure comparable à celle de Picasso ou d'Hemingway, et dont la vie regorge d'anecdotes et d'expérimentations fascinantes.
Certains faits relatifs au contexte et au tournage de *A Deusa Branca* méritaient, à mon sens, d'être présentés dans le documentaire, et cela nécessitait une approche plus traditionnelle, plus exhaustive.
La voix off s'est imposée comme une solution naturelle. Je ne partage pas l'aversion qu'elle suscite chez beaucoup de mes collègues, qui préfèrent laisser le sujet de leur enquête se révéler librement, sans s'en mêler. Bien souvent, je revisite les méthodes de la vieille école, et j'emprunte le chemin inverse. En fait, j'aime préparer le texte qui sera enregistré par le narrateur et essayer d'en garder le contrôle, c'est-à-dire faire monter la tension, délivrer la bonne information au bon moment, comme si je racontais maladroitement une histoire du soir.
La recherche d'une femme kidnappée était le point central de toute l'entreprise et il a semblé approprié, ici, de choisir une voix féminine pour en faire le récit, une sorte de guide pour le spectateur dans un long et lent voyage en bateau, dans le confinement et la chaleur étouffante, une voix dépourvue d'émotion et d'enthousiasme, où l'on note presque de l'ennui, mêlée de temps à autre à la voix d'un autre narrateur, un « double », ce phénomène tellement admiré de Flávio de Carvalho et qu'il explorait dans son film inachevé.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff.

CANTINE/ TRANSEPT

BENJAMIN KLINTOE ET DAN PEREZ

EP LA DOULEUR CP I.F.

PREMIÈRE MONDIALE
16H/ VILLA MÉDITERRANÉE
En présence des réalisateurs

Quelle est la genèse de Cantine/ Transept ? Cantine/Transept est né dans d'étranges circonstances. Nous n'avions pas de scénario, peu d'idées précises. Nous venions juste de finir un projet de longue haleine : pour ma part, une installation photographique et pour Dan, un travail d'installation à partir de vidéos. C'est à ce moment qu'une connaissance nous a proposé une bourse pour réaliser un film ensemble. Je n'avais alors jamais vraiment réalisé de films et je n'avais jamais pensé travailler avec Dan. Néanmoins, nous nous sommes très vite attelés à la tâche, il fallait produire des images dans un temps très court. Notre but initial était de réaliser un film très formaliste, une sorte d'essai filmique. Puis, nous avons rencontré Ismaël et son histoire a supplanté ces premières velléités.

Comment avez-vous imaginé son personnage dans le scénario ? Avant d'être le personnage principal du film, Ismaël est un ami ou plutôt, une personne que je fréquentais régulièrement. C'est ma rencontre avec lui qui a façonné le « scénario » et surtout la voix off de Cantine/Transept. Avant cela, je n'avais pas d'intérêt particulier pour les gangsters, pour la moyenne bourgeoisie américaine, les histoires de drogues, de putes... J'aimais ses ongles sales, sa barbe poussiéreuse, son regard triste et moqueur, c'était suffisant pour faire de lui le personnage principal du film.
C'est après de longues conversations et après avoir pensé les premières images du film que s'est finalement imposé à moi l'idée de parler de son passé de « gangster », de son fantasme de vie dans les marges. Il fallait que notre film en témoigne, présente ses blessures avec pudeur, sincérité. C'est peut-être pour cette raison que nous avons décidé de ne pas représenter sa vie de manière traditionnelle, avec un début, une fin, des dates. Nous devions retranscrire un palimpseste, en recréer ses zones d'ombres, repenser les passages que nous ne comprenions pas bien. Et surtout, l'interpréter à la lumière de notre culture, de notre propre histoire, sans trahir Ismaël.

Comment avez-vous construit* Cantine/Transept *au montage ? La dramaturgie de Cantine/Transept a finalement été pensée au montage. Nous étions si déçus par notre premier montage que nous avons tout jeté. Puis, en regardant à nouveau les plans, nous avons trouvé des liens, des pertinences, des fulgurances. Dès le début, nous savions que le film se diviserait en trois grandes parties, dont deux qui fonctionneraient sous forme de miroir. Au sein de ces trois parties, nous savions aussi qu'il y aurait des sous-chapitres, avec leurs thèmes, leurs ambiances, leurs couleurs. Tout cela nous a permis de structurer le film. Les deux parties principales sont coupées par les génériques. La troisième partie, qui est au centre du film, prend place dans un hôpital ; c'est une scène onirique qui a pour but d'évacuer le pathos du réel, du moins le temps d'une césure. Tous ces éléments, à priori disparates, nous ont permis de créer un portrait non linéaire fait d'interstices, de déplacements, et qui nous semblait bien convenir à la personnalité d'Ismaël, à sa manière de nous raconter son histoire.

Quelle valeur prennent les photos finales ? Elles ne sont qu'un niveau de réalité parmi d'autres dans le film. Et c'est la valeur de ces images qui permet de dessiner un portrait de notre protagoniste. De la même manière que la voix off mélange éléments biographiques et fictions fantasmées, les images du film naviguent entre une retranscription brute de la réalité et des séquences plus oniriques, en décalage avec le réel. Cette dialectique des niveaux de réalité nous semblait une manière pertinente pour entrer dans le monde d'Ismaël, lui qui avait vécu dans le rêve des autres, dans le fantasme de sa vie de gangster. Dans sa propre vie, la fiction se mélangeait déjà à la réalité. Pour revenir aux photographies, elles viennent aussi appuyer l'aspect biographique de notre film. Elles remettent en perspective les éléments narratifs énoncés par la voix off et les séquences tournées à Paris.

Comment avez-vous travaillé la bande-son et le choix des musiques ? Il est important de noter que *Cantine/Transept* a été tourné comme un film muet. Les seules prises de son que nous avons faites sont celles des interviews et des séquences où Ismaël parle. Tout le reste a été tourné sans matériel son. La musique comme le son ont donc été réalisés en post-production, avec la participation d'un musicien et d'un ingénieur son. L'ensemble a donc été pensé comme une grande « bande-son », sans souci de naturalisme. Nous avons recréé les ambiances des pièces ou autres espaces en travaillant les sons comme une matière musicale.
Pour revenir aux musiques, elles ont eu une grande importance, en amont comme pendant le projet. J'ai écouté des heures de prog rock japonais avant de soumettre Wasan à Dan, pareil pour Hungry Heart. Chaque musique se devait d'être pertinente quant à l'univers du film ou de la scène, et faire écho d'un point de vue narratif à l'histoire d'Ismaël ou aux évènements présentés.

Comment interpréter le titre* Cantine/ Transept *? Nous cherchions un mot qui ferait à la fois référence au trivial et au sacré, ainsi qu'à l'expérience de groupe. Mais nous avons d'abord utilisé ces mots pour la force évocatrice de leur signifié. La chanson *Cantine/ Transept* est aussi une commande que nous avons passée au jeune groupe de rock Femme Fractale. À cette époque, Ismaël écoutait beaucoup de garage rock. Un des membres du groupe nous a d'ailleurs dit que *Cantine/Transept*, ce n'était qu'une autre manière de dire « communion ». Je dois avouer que cette suggestion m'a bien plu, elle correspondait aussi quelque part à nos intentions premières. *Cantine/ Transept*, c'est aussi la demande de pardon d'Ismaël, sa « Passion », avant de renaître sous une lumière un peu plus clémente. *Cantine/Transept*, c'est le présent d'Ismaël. C'est avec une grande sincérité qu'il nous a offert sa présence, sa parole, sans tricherie, en ôtant ce masque derrière lequel il aime habituellement se protéger.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

BREATH OF THE BELOVED
MÂŞUK'UN NEFESI

CP PREMIÈRE MONDIALE

MURAT PAY EP LA JAVA DE LA SOURCE 13H45 / MUCEM

En présence du réalisateur

Etes-vous, tel votre acteur principal parmi les grands récitants, le plus jeune parmi votre équipe ? D'une certain façon, oui. Mon expérience personnelle a quelque chose en commun, d'un point de vue métaphysique, avec celle de ce jeune récitant, même si elles se manifestent d'une manière différente.

Parlez-nous du choix de ces individus, Abdurrahman Düzcan, Mustafa Başkan? Ma rencontre avec Mustafa Başkan a vraiment été un tournant dans ma vie. Sa vision du monde est très impressionnante. Il est pratiquement aveugle, mais en vérité il voit beaucoup plus, beaucoup mieux, que la plupart des gens. Dans la vie quotidienne, ses interactions avec le monde extérieur sont limitées, mais elles n'en constituent pas moins une source d'expérience riche et vaste. Le son est sa canne blanche. Pas seulement une béquille, mais quelque chose qui donne un sens à son existence. Abdurrahman, quant à lui, est l'archétype du jeune homme qui tente de comprendre et d'embrasser le monde, grâce à l'expérience de gens comme Mustafa Başkan. Il a ses propres faiblesses et ses propres ambitions et ose se lancer dans l'aventure que constitue l'apprentissage de la récitation. Il se jette à corps perdu dans cette épreuve, malgré la difficulté. C'est sa persévérance qui fait de lui un apprenti à part.

Le rythme du film semble suivre le lent apprentissage d'un candide, le tournage était-il si ample ? Dès l'écriture du film, nous avions imaginé ce que serait le rythme naturel de ce processus d'apprentissage, dans lequel nous ne voulions pas trop interférer. Nous avons suivi ce principe et essayé d'être les témoins attentifs d'une histoire en train de se déployer. En cela, l'écriture a vraiment été un processus continu, presque organique, évoluant sans cesse au fur et à mesure du tournage. Cette façon d'écrire implique parfois une certaine ambiguïté, puisqu'elle se modifie en même temps que nous cheminons, que nous progressons, dans le monde de signification qui est celui du personnage. Ce n'est pas chose facile de transcrire cela par des mots, car cette ambiguïté procède d'un choix : soit on interfère, soit on suit le mouvement. Nous avons préféré ne pas résister au processus à l'œuvre.

Plutôt que les mots, vous privilégiez le souffle, les intonations, les accentuations, est-ce une manière d'embrasser les siècles de ces poèmes, ces prières ? Il s'agissait de suivre les traces d'une tradition millénaire. Nous voulions en quelque sorte nous placer dans ses pas, mais en évitant une approche nostalgique. Nous voulions montrer que cette tradition ancestrale fait toujours partie de nous aujourd'hui, qu'elle est simplement moins visible, comme souterraine, en partie cachée. Nous voulions la faire apparaître comme un organisme vivant, dans le présent, et non comme un refuge du passé. Jusqu'à ce qu'on tombe à bout de souffle…

Propos recueillis par Gilles Grand.

BX46

CF I.F. CP

PREMIÈRE MONDIALE

16H/ VILLA MÉDITERRANÉE

JÉRÉMIE BRUGIDOU ET FABIEN CLOUETTE

En présence des réalisateurs

Le début du film est très abstrait avant de rencontrer les livreurs. On s'est rapidement rendu compte du fantasme que l'on avait construit sur l'espace avant de s'y rendre. La progression du film retranscrit ça, une sorte de dissection à l'envers pour arriver enfin à regarder la trivialité. Du fait de complications (autorisations, horaires…), on s'est mis à filmer d'autres lieux dans le quartier. L'intérieur du bâtiment du marché au poisson est devenu autre chose que le cœur du projet ; il en était le ventre, mais autour il y avait une sorte d'organisme hybride.

Vous aviez établi une relation de confiance avec ces manutentionnaires ? Le marché est censément public. Au début, on recevait des mimiques de TV, de commerçants et des réactions hostiles. Après plusieurs nuits, les plus discrets nous ont fait confiance. Ils voyaient qu'on n'était pas là pour parler « chaîne du froid », pour capter du sensationnel. Certains appréciaient notre détermination (nuits blanches successives, froid, humidité, odeur, etc.). À la fin, ceux qu'on évitait parce qu'ils nous avaient envoyés chier venaient nous accoster.

Comment avez-vous réfléchi à la composition d'ensemble, aux récits ? Les récits sont des relais/rouages. L'idée était non pas de filmer un lieu tel qu'il est mais tel qu'il apparaît, ou dans une genèse sans cesse répétée par le fait de le raconter. Chaque personnage avait entre nous un surnom qui s'est imposé spontanément lors de la rencontre correspondant à sa fonction structurelle/imaginaire dans l'évolution de notre parcours au sein de ce lieu. Leur rôle fondamental n'étant jamais informatif (ce n'est pas la raison de leur intervention), leur présence dans le film ne répond pas à une logique dramatique/didactique. Ils apparaissent et disparaissent à des moments où la structure du film avait besoin d'un arrimage narratif temporaire ; ceux-ci modifiant à chaque fois le fanion du film.

Quelle importance donnez-vous aux cartes ? Très présentes dans les recherches, elles nous ont aidés à établir le contact avec les travailleurs. Chercher l'ancien lieu, tracer le trajet pour venir au nouveau ; autant de dispositifs qui restent des dispositifs de tissage. On a ensuite enlevé les fils de couture lors du montage, mais pas complètement, et certaines cartes devaient être à l'image. Rapidement, deux nappes fondamentales se sont superposées : éléments topologiques et univers mythologiques. Les personnages, les objets et les espaces trouvaient une place dans le film dans la mesure où ils respatialisaient et réinsufflaient du mythologique. L'atlas est aussi une inspiration, une logique non linéaire, un peu aléatoire mais territorialisée. C'est aussi le rythme de la vague, répétitive, déplaçant à chaque fois les bancs de sable, ce qui modifie la vague etc. Concrètement le film a donc une structure et une évolution linéaire, mais celle-ci a été travaillée en perturbation, c'est-à-dire qu'elle peut emprunter des trajectoires différentes, des raccourcis, des retours, des stations, des éléments en écho/répétition ou s'incarnant différemment (image, récit, structure).

Le tournage, souvent de nuit, a imposé des choix ? Le marché n'ouvre que la nuit. Ça créait parfois des moments d'extrême urgence, la lumière changeant très vite à l'aube. Et c'est très beau le numérique la nuit, surtout quand la qualité n'est pas excellente.

Comment avez-vous travaillé le montage avec Jeffrey Dunn Rovinelli ? Il était important cette fois-ci qu'on ait un interlocuteur extérieur au projet de départ, toujours pour ces raisons de fantasme. Nous avons planifié le film sur un immense papier kraft. À chaque séquence, on négociait avec Jeff. Parfois on alternait sur la table de montage. Jeff a enrichi le film avec des univers très hétérogènes (le documentaire militant autrichien, le clip) et une vision intransigeante (cruelle) d'efficacité des images.

Et la bande-son ? À l'intérieur du marché, on voulait absolument conserver quelque chose de brut qui gardait les sons de découpe, les sonneries des Hi/Lo, les voix dans les talkies, les sons des caisses qui tombent, des portes qui claquent sans cesse. On ne voulait donc pas avoir une « bande-son », mais plutôt garder ce gargouillis du ventre du marché. Ensuite c'est notre « monstre » qu'on a cherché à rendre présent par le son.

Bx46 a une dimension mythologique, son titre même ? Cela semble d'abord mystérieux mais ce n'est que le nom d'un bus qui s'insère dans une suite de numéros qui quadrille New York. Le marché semblait d'abord très mystérieux aussi : mafia, Bronx, bateaux… Et quelque chose de cette mythologie perdure (« Thé Boat » par exemple). Le plus délicat était de ne pas rendre abstrait le travail. Heureusement, celui-ci s'est imposé à nous (on était sans cesse dans le passage). Au début, c'est vrai qu'on voulait « filmer le travail », les « ouvriers de nuit », mais c'est très compliqué de gérer sa responsabilité face à des images « de travail » quand une grande partie de ce qu'on imaginait de celui-ci était fantasmée. Le moment du film qui se concentre plus directement sur les « gestes de travail » a été pensé comme une phase viscérale/gastrique. Il fallait replacer ce nécessaire topos documentaire dans l'organisme qui lui donne sa physiologie. C'est surtout parce que nous n'avons pas réussi à « filmer le travail » à ce moment-là ; on approche un peu du travail seulement à la fin (après la purge du fantasme), lorsque le groupe à l'extérieur parle salaires. Avant, les travailleurs sont des « voyageurs » – la seule posture possible pour nous. *Bx46* contient tout cela en germe, c'est pourquoi on le pense au sein d'une trilogie. L'étape suivante visera à creuser tous ces éléments au sein d'un univers fortement polarisé : une prison de haute sécurité.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

MITCH-THE DIARY OF THE SCHIZOPHRENIC PATIENT

CI

PREMIÈRE MONDIALE

12H00 / MUCEM

En présence des réalisateurs

DAMIR ČUČIĆ ET MIŠEL ŠKORIĆ

Dans vos films précédents, les personnages principaux souffraient de stress post-traumatique. Mitch a été tourné en grande partie dans un hôpital psychiatrique, et il dresse le portrait d'un homme atteint de schizophrénie. Peut-on parler d'une « thérapie par le film » ? Creatures from the pictures et Rocking chair montraient en effet des gens atteints de stress post-traumatique. Après avoir regardé avec eux les films terminés, j'ai eu le sentiment qu'ils se sentaient mieux. C'est comme si le tournage du film leur avait permis de relâcher une partie de leur pression mentale. Il faut préciser que je connaissais les protagonistes de ces films depuis une bonne vingtaine d'années, et Mitch depuis plus longtemps encore. Nous sommes allés à l'école primaire ensemble. Contrairement aux autres personnes avec qui j'ai travaillé, Mitch est un hyperactif, j'ai donc décidé de l'impliquer activement dans le processus de réalisation du film. Fidèle à sa personnalité dynamique, il a fini par œuvrer à mes côtés à la fois comme cadreur, réalisateur et héros du film.

Comment avez-vous travaillé ensemble ? Diriez-vous que Mitch est une autobiographie ? Notre collaboration s'est transformée en atelier de cinéma, mené de façon cyclique pendant de nombreuses années. Quand Mitch sortait de l'hôpital le week-end, nous regardions ensemble les images qu'il avait tournées, nous les analysions, et avant son retour à l'hôpital, nous lui trouvions de nouveaux travaux à accomplir avec sa caméra. Dès le départ, le film a adopté la structure d'une sorte de journal d'hospitalisation. Avec le temps, il s'est concentré sur une seule personne, Mitch, a donc fini par devenir un autoportrait.

La caméra de Mitch - un téléphone portable – devient une fenêtre par laquelle, depuis un environnement reclus, il raconte ses peurs, sa colère, ses désirs, presque à la manière d'un monologue intérieur. Comment avez-vous procédé pour monter toutes ces images, collectées pendant des années, semble-t-il ? La phase de montage a été longue, parce qu'elle permettait de poursuivre la thérapie du film. Mitch était alors sorti de l'hôpital, et il passait régulièrement pour voir où nous en étions. Puisqu'il s'agissait d'un autoportrait, le film lui a donné l'occasion de se voir comme dans un miroir. Il a pu revisiter plusieurs années de sa vie d'une façon totalement différente. Pendant six mois entiers, j'ai eu l'impression que cet exercice lui faisait beaucoup de bien, mais Mitch a arrêté de prendre ses médicaments et il a commencé à se droguer. Un jour, alors qu'il était sous l'influence de la drogue, il s'en est pris à moi physiquement, et nous avons donc suspendu le montage pendant quelques temps.

L'effet spécial qui consiste à transformer tout le monde sauf Mitch en personnage de dessin animé est une caractéristique très originale de votre film. Est-ce une façon de créer une sorte d'effet de déréalisation ? Tout le contenu du film illustre « le monde selon Mitch ». Il ne perçoit pas les gens qui l'entourent comme des personnes réelles. Il nous voit tous comme des figurines qu'il peut manipuler à sa guise. Je n'ai jamais rencontré une seule personne, même pas un membre de sa famille, un ami, une connaissance, un médecin ou un membre du personnel médical qui trouve Mitch gentil ou aimable. À l'hôpital comme à l'extérieur, il essayait toujours de manipuler une quinzaine de personnes chaque jour. Et il le faisait avec un acharnement incroyable. C'est intéressant de voir qu'il s'est vu et qu'il s'est représenté lui-même comme un héros de cinéma, supérieur aux autres, trop brillant pour être hospitalisé. Et c'est une représentation très juste de sa maladie. Je l'ai toujours connu ainsi. Dans le monde de Mitch, il n'y a pas beaucoup de place pour les autres.

Propos recueillis par Céline Guénot

In previous films, your protagonist were dealing with PTSD. Mitch was filmed for the largest part in a psychiatric institution and focuses on a man suffering from schizophrenia. A "movie therapy"? Creatures from the pictures and Rocking chair *were done with people dealing with PTSD. After watching the completed films with them, I sensed they felt better. It was as if they used the making of the film as their way of relieving a part of their mental pressure. I have to point out here that I knew the protagonists of those films for twenty or more years and Mitch even longer. We went to elementary school together. Apart from the others I have worked with, Mitch is hyperactive so I decided to actively involve him in the process of filmmaking. According to his dynamic nature, he turned out to be a cameraman, director and a film hero, all in one person.*

How did you work together? Would you say that Mitch is an autobiography? *Our collaboration was managed as a film work shop held in cycles for many years. When Mitch was out of the hospital for weekends, we would watch the footage he'd made together, analyze it and before his return to the hospital, we would come up with new camera assignments. From the very beginning, the film was structured as a hospital diary. With time it started to close in on just one person, Mitch, so it ended up being a self-portrait.*

Mitch's camera – a cell-phone - becomes a window in which, from a secluded environment, he tells about his fears, his anger, his desires, almost as a manner of stream of consciousness. How did you work on editing this material collected, it seems, for many years? *The editing was prolonged because it was the place where we continued the film therapy. Mitch was then out of the hospital and would come by frequently to watch the developments. Since it was his self-portrait, he had a chance to see himself as in a mirror. He managed to perceive few years of his own life in an entirely different way. For full six months I was under the impression it was beneficial for him, but then he stopped taking his medication and started doing drugs. In one occasion, when he was high, he physically attacked me so we stopped editing the film for a while.*

The special effect that turns everyone but Mitch into a cartoon character is a very distinctive feature of your film. A way to create some sort of a derealization effect? *Everything in this film is 'the world according to Mitch'. He doesn't perceive the people in his surrounding as real. He looks at all of us as figures he can move around as he pleases. Never have I met someone, not even a relative, a friend, an acquaintance, doctor or someone from the medical staff, anybody who thought Mitch was nice and likable. Either in the hospital or on the outside, he would try to manipulate at least 15 people every day. And he would be unbelievably persistent in it. It's interesting how he saw and portrayed himself as a superior movie hero, too good to be hospitalized. And it's a very accurate image of his state. I have always known him like that. In Mitch's world, there's little space for others.*

Interviewed by Céline Guénot

The Walking Tree

EP LA JAVA DE LA SOURCE

LOUIDGI BELTRAME 16H30 VARIÉTÉS

En présence du réalisateur

Votre film semble porté par le flux d'une rivière, un fleuve ou le courant d'un lac, est-ce le pays ou sa végétation qui ont suggéré cela ? L'objet central du film est un grand banyan situé dans les jardins botaniques de Calcutta sur les bords du fleuve Hooghly (l'un des bras du Gange). C'est un fleuve mythique filmé par Renoir dans ***Le Fleuve***, dans ***La Chambre de Musique*** de Satyajit Ray ou encore dans de nombreux films de Ritwik Gathak. C'est un fleuve sacré pour les Hindous (la chevelure de Shiva) qui charrie des histoires mythologiques mais aussi une frontière géographique bien réelle entre l'Inde et le Bangladesh, une frontière politique créée de toute pièce en 1947 lors de la partition de l'Inde avec le Pakistan (à l'époque le Bengladesh était le Pakistan de l'Est), séparant ainsi le peuple Bengali de part et d'autre de ses eaux.

Les mots évoquent l'apparition du télégraphe et l'usage de la photographie, et non pas, l'invention de l'électricité et le rôle du cinéma, pourquoi ces choix ? Cet arbre, ce banyan, qui a la particularité de s'étendre en rhizome sur plusieurs centaines de mètres, est approché comme une forêt de clones, un espace métaphysique où des histoires refont surface : parmi celles-ci, l'histoire de l'invention et du développement parallèle de la photographie et de la télégraphie dans le contexte de l'Inde colonisée. Une correspondance se crée entre la forme du fleuve, le rhizome formé par les racines aériennes du banyan et le réseau télégraphique développé par les britanniques comme outil de contrôle de la population. En outre, les premières expériences pour développer ce télégraphe ont eu lieu dans ces jardins.

La voix de Lambert Wilson favorise une accentuation anglaise, cela a-t-il été suggéré par le lieu de tournage : Calcutta, ancienne capitale coloniale ? Les textes sources de la narration du film était majoritairement en anglais : Christopher Pinney *The Coming of Photography in India*, Satyajit Ray ***Our Films Their Films,*** etc. Il me semblait donc logique de travailler le texte en anglais même si cela nourrissait et soulevait un paradoxe politique face au paysage post-colonial que le film tente de déconstruire.

Ce film complète-t-il une série juxtaposant la nature et les technologies, amorcée avec Energodar *(2010) ?* ***The Walking Tree*** est une tentative de décodage de la stratification des éléments politiques et historiques qui se sont succédé dans ce paysage. En effet, le jardin a été fondé à la toute fin du 17ème siècle par la British East Indian Company, c'était à la fois un outil à visée scientifique mais aussi politique et économique. On y expérimentait en effet la culture des diverses essences d'arbres : tels que le teck (bois de marine), l'arbre à pain, la canne à sucre, l'indigo (teinture) … ; on y testait l'acclimatation d'espèces venues des différentes colonies et comptoirs de l'Empire : Birmanie, Caraïbes… ; on expédiait depuis cette institution des spécimens dans tout le réseau des jardins botaniques de l'Empire Britannique.

Propos recueillis par Gilles Grand

Marguerite Duras parle des **Mains Négatives** avec Dominique Noguez

20H15 / MUCEM

« MD : *Je me suis retrouvée tout à coup à 7h du matin, dans une donnée coloniale de l'humanité. Il y avait énormément de Noirs qui nettoyaient les trottoirs, la rue, les caniveaux. Il y avait des femmes de ménage portugaises - ça se devinait, elles ont une allure à elles - qui sortaient des banques, des cafés, et tous ces gens là, on le savait, allaient disparaître dans l'heure qui venait et nous laisser la place, à nous. Voilà. Et si tu veux, ce film est donné, offert à cette humanité-là, qui peuple les grandes cités de l'Occident, le matin. Je trouve terrible le film Les Mains négatives. C'est un film terrifiant.*
D.N : En même temps, c'est un film d'amour.
M.D : *Oui.*
D.N. C'est le premier amour.
M.D : *Ce sont les premiers cris, les premiers cris qui sont dessinés avec les mains.*
D.N : Les traces des mains.
M.D : *C'est ça, oui. Je crois que je me suis trompée. Je croyais qu'on enduisait la main de peinture, qu'elle était, par exemple enduite de peinture bleue et qu'on la passait sur la pierre. Alors que c'était le contraire : on la posait sur la pierre et on la peignait au pochoir, on peignait son contour sur la pierre entre les doigts.*
D.N : ça n'a pas d'importance.
M.D : *Non, mais je voulais le dire. Elles sont sur l'Atlantique, ces grottes. Dans le vacarme des vagues.*
D.N : Et tu les as vues, ces mains?
M.D : *Je les ai vues, je ne les ai jamais oubliées. Il y a très longtemps. Elles ne sont pas loin d'Altamira. Elles sont bleues. Mais d'un bleu-gris, un peu celui de l'Océan* »

Extrait de *La couleur des mots*, entretiens avec Dominique Noguez, Ed. Benoit Jacob, 2001.

RENCONTRE AVEC
ARRI
pour une présentation de la nouvelle caméra AMIRA

JEUDI 3 JUILLET À PARTIR DE 18 H
jardins du fidmarseille

Dans le cadre du nouveau partenariat du festival avec ARRI, une présentation/démonstration destinée aux réalisateurs et directeurs de la photographie de la nouvelle caméra d'ARRI, l'AMIRA, se tiendra dans les jardins du FIDMarseille et sera suivie d'un happy hour.

L'AMIRA, caméra « Style Documentaire », vient enrichir la gamme de caméras ARRI, après le succès de l'ALEXA, déjà plébiscité dans le monde entier, et les optiques ARRI/ZEISS Master Anamorphiques.

Entrée sur présentation d'une accréditation professionnelle.

MUBI
LE CHOIX DU CINEMA
Aujourd'hui,
en ligne sur mubi.com/fid
FAUX DÉPART
de Jean-Claude Rousseau

ALAN VEGA : JUST A MILLION DREAMS

PREMIÈRE FRANÇAISE

MARIE LOSIER EP LA JAVA DE LA SOURCE 12H00 / VARIÉTÉS

Vous êtes familière des « portraits », parfois de musiciens, comment avez-vous rencontré Alan Vega ? J'ai toujours adoré la musique de Alan Vega mais je n'ai jamais choisi un musicien ou un autre par amour pour leur musique, tous mes portraits sont faits par des hasards de la vie, des rencontres, une amitié, qui deviennent un film. Je suis allée voir un concert de Suicide il y a 7 ans au Knitting Factory à New York, en troisième partie Genesis P-Orridge chantait des poèmes accompagnés d'une guitare électrique. Le lendemain du concert j'ai marché sur le pied de Genesis à un vernissage. Cette rencontre a été très importante car deux semaines plus tard Genesis m'a emmenée avec Lady Jaye, sa compagne, en tournée avec le groupe Psychic TV en Europe. C'est comme ça que j'ai tourné pendant 7 ans mon premier long métrage, *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*. Huit ans plus tard, j'ai été présentée à la famille Vega par un ami que j'ai aidé pour une interview de Genesis. Je me suis retrouvée avec Alan, sa femme Liz et son fils Dante dans leur loft de Wall Street. On a passé un merveilleux moment, à rire, parler et boire du diet coke! C'était si naturel et simple que Alan m'a demandé de revenir le voir - chez eux car Alan ne sort pas beaucoup car il souffre encore après une crise cardiaque importante. A chaque fois Liz et Dante étaient là à parler et jouer avec Alan.

Vous le mettez en scène avec toute sa famille dans son environnement familier. Pourquoi un tel choix si intime ? Le cercle familial est essentiel pour Alan et son bien être. Sa femme Liz est une femme sublime, belle, drôle et qui adore Alan depuis 27 ans, et s'occupe de tout son business – gérer les réservations pour ses concerts, préserver les droits de sa musique, garder ses dessins et sculptures et aider à organiser les expositions. Elle est avocate et rockeuse... et grande boxeuse aussi. Son fils Dante, est un incroyable garçon, surdoué, qui remplace peu à peu Alan dans la musique. Dante est le grand amour d' Alan et de Liz. Cette beauté au sein de la famille est ce qui m'a touchée, sa douceur, son esprit enjoué et c'est notre amitié qui m'a entraînée. Ils répètent ensemble les concerts à la maison, ils vivent et partagent tout dans cette même pièce. Je porte souvent ma caméra Bolex avec moi, j'ai commencé à filmer naturellement et au fur et à mesure, ces moments sont devenus un film. Quand j'ai laissé New York pour une résidence en Europe j'ai commencé à monter le film et mon amie, la superbe réalisatrice Valérie Massadian est venue m'aider au montage et on a fini par monter ensemble avec bonheur et le film qui est devenu ce petit portrait familial de Alan Vega à 75 ans, malade mais plein de vie et toujours fidèle à lui-même et à son art, plein de feu et d'amour, d'une si belle folie ! Alan Vega Rock n' Roll est encore bien là!

Vous tournez en pellicule et faites un usage particulier du son désynchronisé. Comment procédez-vous du tournage au montage ? Je filme presque tous mes films en 16mm avec ma Bolex, donc sans son synchrone. J'ai appris à faire des films avec cette caméra et je me sens libre avec car je peux filmer seule, et le fait même qu'une bobine dure 3 minutes m'oblige à penser à chaque moment pour ne pas gâcher la pellicule qui coûte cher. De plus, j'aime ne pas voir ce que je tourne et ne pas savoir avant le développement du film. Cela me donne une liberté totale et très physique. J'aime beaucoup cette approche, le son est enregistré séparément, souvent le sujet oublie que je filme donc il ou elle peut danser, être sans limite, sans se sentir filmé à tout moment. Aussi, je viens de la peinture et non d'une école de cinéma, et la texture, la pellicule en soi est pour moi très proche du dessin, de la peinture. Avec cette caméra que j'aime tellement, je peux aussi faire des effets spéciaux pendant le tournage. Je me sens toujours tellement heureuse quand je tourne seule avec cette caméra. Bien sûr, je suis ouverte et j'ai déjà utilisé une caméra vidéo, mais je ne sens pas le même enthousiasme et je n'arrive pas encore à filmer de la même façon et je pense que chaque film demande un médium diffèrent. Le travail d' Alan Vega est très proche de la pellicule dans le sens ou tout son travail musical est analogique et fait de collage ainsi que ses sculptures et dessins.

Propos recueillis par Céline Guénot

Le Conseil d'administration du FIDMarseille
Paul Otchakovsky-Laurens - Président. Administrateurs : Pierre Achour, Corinne Brenet, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carenzo, Caroline Champetier, François Clauss, Gérald Collas, Monique Deregibus, Henri Dumolié, Emmanuel Ethis, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Dominique Wallon.
Journal FIDMarseille
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Hyacinthe Pavlidès, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Elisabeth Wozniak. Traductions : Philip Clark, Céline Guenot, Claire Habart. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Stagiaire : Camille Burgat. Photographe : Mezli Vega.
Impression : Imprimerie Soulié.