//JIMMY P. (PSYCHOTHÉRAPIE D'UN INDIEN DES PLA INES) ARNAUD DESPLECHIN

Séance Spéciale **SCELF** 16H / MUCEM

ENTRETIEN AVEC **PAUL OTCHAKOVSKY-LAURENS**

Vous avez été président de la SCELF jusqu'en 2012. Pouvez-vous nous décrire quels sont aujourd'hui les missions de la SCELF ? La Scelf, Société Civile des Éditeurs de Langue Française, est une société de perception et de répartition de certains droits générés par les œuvres de l'écrit. Ainsi des droits audiovisuels, cinéma, télévision en cas d'adaptation, des droits de lecture publique ou radiophonique, et d'adaptation radiophonique également. Elle représente les éditeurs, en tant que cessionnaires des droits des auteurs qu'ils publient, à charge pour eux de reverser aux auteurs la part qui leur revient en fonction des contrats passés entre eux. La Scelf, par ailleurs, joue un rôle de formation, de conseil et d'information. Formation par l'organisation de réunions d'éditeurs au cours desquelles sont analysées les évolutions juridiques comme celles des pratiques contractuelles, etc. Conseils directs auprès des éditeurs qui les sollicitent lors de négociations de contrats. Enfin la Scelf informe régulièrement ses adhérents des événements susceptibles d'affecter son périmètre d'intervention. Enfin, plus généralement, la Scelf intervient chaque fois qu'il apparaît nécessaire de défendre les droits des éditeurs (et par là-même des auteurs qu'ils représentent), tant vis-à-vis des pouvoirs publics que des producteurs de cinéma, des chaînes de radio ou de télévision. Cela peut aller de l'organisation de rencontres de concertation jusqu'à des actions contentieuses.

Quels sont aujourd'hui les enjeux économiques de l'adaptation cinématographique ? L'adaptation et notamment l'adaptation d'œuvres de langue française occupe une place croissante depuis ces cinq dernières années. Certains ont pu considérer que cette progression s'opérait au détriment de la création originale. En réalité, il ne doit pas y avoir de rivalité entre ces deux catégories d'œuvre, qui relèvent l'une et l'autre de la création même si elles empruntent des chemins différents. L'adaptation demande généralement une durée de développement un peu moins longue que les créations dites originales. Or les nouvelles plateformes numériques auront besoin de contenus, de beaucoup de contenus, d'origine diverses. Il convient donc de réitérer l'importance économique de l'adaptation au même titre que la création originale.

Outre cette séance spéciale SCELF, pouvez-vous nous parler des actions organisées par la SCELF en partenariat avec l'industrie cinématographique ? La Scelf organise chaque année, dans le cadre du Salon du Livre de Paris, des rencontres avec les producteurs sous la forme de « speed dating » «Les Rencontres Scelf de l'audiovisuel». Pendant toute une journée, une soixantaine d'éditeurs rencontre des producteurs pour leur parler des livres qui leur paraissent susceptibles d'être adaptés. Ainsi, en 2016, plus de 800 rendez-vous ont eu lieu pendant cette seule journée. À cette occasion, chaque année, est édité par la Scelf un catalogue d'environ trois cents titres présentant un intérêt certain en vue d'une adaptation. La Scelf est également l'organisatrice d'une manifestation, « Shoot the book » qui remplit les mêmes fonctions que les « Rencontres », mais à l'international. Ainsi depuis trois ans, à Cannes, une dizaine de livres français, déjà traduits en anglais au moins, sélectionnés par un jury de professionnels du cinéma, sont présentés sous forme de pitch en anglais, à des producteurs venus du monde entier. Appelée à s'étendre encore, elle est d'ores et déjà, également organisée aux USA, à Los Angeles dans le cadre de l'American Film Market et au Canada dans celui du Toronto International Film Festival, et pourrait dans les années qui viennent se tenir en Chine dans le cadre du Beijing International Film Festival.

Propos recueillis par Vincent Poli

FID
JOURNAL / DAILY
13
JUILLET 2016

PROJECTION DU FILM SUIVIE D'UN ÉCHANGE ENTRE :

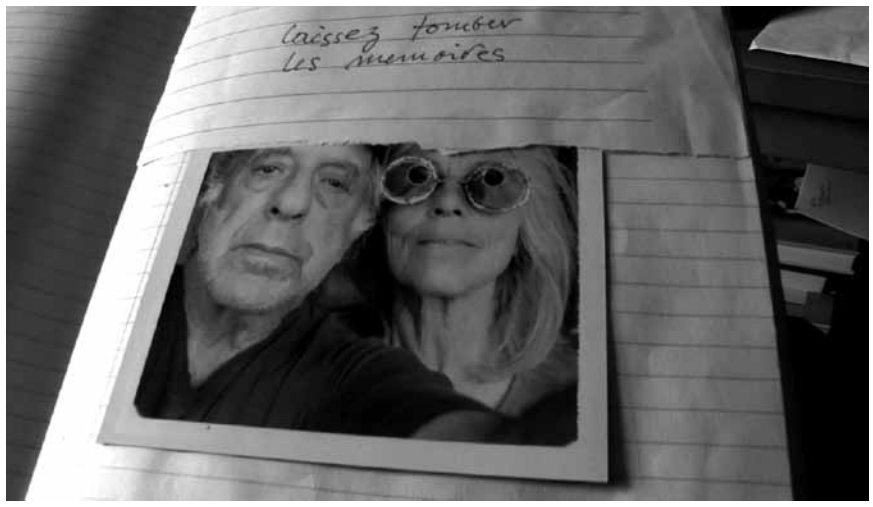
Michael Ghil, mathématicien, enseignant-chercheur au Laboratoire de Météorologie dynamique, professeur émérite de l'Université de Californie, neveu et ayant-droit de l'œuvre de Georges Devereux.
et
Tobie Nathan, psychologue, professeur émérite de psychologie à l'université Paris-VIII, écrivain et spécialiste de l'ethno psychiatrie
Débat animé par **Paul Otchakovsky-Laurens**, fondateur et directeur des éditions P.O.L.

Hong Sang-soo

a reçu le

GRAND PRIX D'HONNEUR

du FIDMarseille
lors de la cérémonie
d'ouverture hier soir au
Théâtre Silvain



DON'T BLINK ROBERT FRANK

LAURA ISRAEL

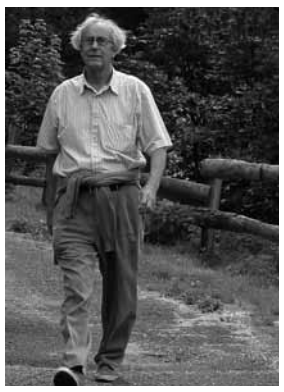
PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

12H / VARIÉTÉS

EP HISTOIRES DE PORTRAIT

« Je n'ai jamais été très bon derrière une caméra. Vraiment, je crois que je n'ai jamais compris comment faire. Et ça, c'est génial. Ça a du bon d'être un raté : ça vous pousse à continuer.
I've never been successful at making films, really. I've never been able to do it right. And there's something terrific about that. There's something good about being a failure--it keeps you going. »
Robert Frank, 1975

Séance Spéciale
Région Provence-Alpes-Côte d'Azur



//L'AMI POULOS

20H / MUCEM

En présence du réalisateur

JEAN-PAUL FARGIER

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

Comment avez-vous travaillé la masse des images réalisées par Jean-Daniel Pollet ? Ce qui a guidé ma plongée dans les films de Pollet et a déterminé mon prélèvement d'extraits c'est la voix de Jean-Daniel. Avant de revoir tous ses films, j'ai fait un inventaire des archives où il parle, à la radio comme à la télé. J'ai découpé dans ces interviews des pensées, des déclarations, des analyses, qui étaient autant d'appels à preuves, à illustrations à chercher dans tel ou tel film. Et, assez vite, je me suis aperçu que la parole, l'acte de parler, était chez lui un thème central. Alors, j'ai infléchi ma sélection d'extraits de ses films en focalisant le tricotage des citations sur les mots, le dire, parler. Ainsi, par exemple, pour *Robinson*, dans un premier montage, le monologue sur « parler, dire n'importe quoi mais parler » n'avait pas été retenu, il y avait là un autre extrait, mais dès que j'ai vu surgir le thème central de la parole je l'ai inclus, comme une évidence. Le vrai titre de mon film est : *Jean-Daniel, parle-moi encore*. C'est la tentative de se mettre à nouveau à l'écoute de quelqu'un avec qui on a beaucoup parlé, et avec qui je continue à beaucoup parler, mentalement. Après un premier montage de deux heures, sans commentaire, d'extraits de films et d'extraits de déclarations du cinéaste, j'ai entendu Jean-Daniel me dire, pendant une sieste : « Jean-Paul, tu dois faire un commentaire, vas-y, fais moi une belle voix off.» J'ai raconté ça aux producteurs après un visionnage et ils ont bondi : « voilà, c'est ça que tu dois faire ! » Et ça s'est mis très vite à s'écrire facilement : « Jean-Daniel je t'ai connu dix ans après ton premier film, etc.» Et ça a permis d'écrémer les extraits. Il y a un extrait que je n'ai pas réussi à caser, alors je vais le placer ici - il se trouve dans le film de Jean-Pierre Sougy sur Antoine Duhamel. Pollet dit à Antoine : « je n'ai jamais rencontré Ponge, mais je sens en le lisant que c'est un type, et il n'y en a pas beaucoup, avec qui j'aurais aimé parler. » Voilà, pour moi Pollet, mon ami Poulos, c'est un type avec qui j'avais du plaisir, de l'intérêt, à parler. Et je pense, il m'en a donné maintes preuves, que c'était réciproque.

Collaboriez-vous avec Jean-Daniel Pollet avant **Jour après jour** ***?*** Je connais Pollet depuis 1969. Il était une pièce essentielle du dispositif théorique de la revue Cinéthique, que j'animais avec Gérard Leblanc. J'ai beaucoup écrit sur ses films. On se voyait de temps en temps. Nous avions en commun une grande admiration pour Sollers, avec qui j'ai fait 8 films. Quand Pollet a voulu adapter *{suite page 4}*

TERRITORIO CI

PREMIÈRE INTERNATIONALE | INTERNATIONAL PREMIERE

17H15 / VILLA MÉDITERRANÉE

En présence de la réalisatrice

ALEXANDRA CUESTA

Le titre laisse présager que la géographie est essentielle dans votre film. Pouvez-vous expliquer de quel « territoire » il s'agit, et pourquoi vous l'avez choisi ? Ce film a été tourné dans divers endroits en Équateur. Même si l'Équateur est mon pays d'origine, j'ai vécu la majeure partie de ma vie ailleurs, et ce film est né de la nécessité pour moi d'y retourner. J'ai passé beaucoup de temps à chercher des lieux de tournage, mais finalement c'est la géographie du pays qui a guidé mes choix, et j'ai tracé une carte à travers tout le territoire. Je savais que je voulais tourner dans des lieux où je n'étais encore jamais allée ; je voulais que l'expérience d'une première rencontre guide cette interaction. J'étais attirée par les petites communautés isolées, en raison de leur rapport particulier au passage du temps. On aperçoit ces groupes de population depuis l'autoroute, mais seulement à distance, de façon superficielle. Je voulais pénétrer ces espaces avec ma caméra et les découvrir à pied. Je suis tombée sur le livre *Walkscapes : La Marche comme pratique esthétique* de Francesco Careri, dans lequel il parle du voyage comme d'une rencontre, une traversée, une reconnaissance et une interaction. J'ai trouvé cette lecture très enrichissante, elle m'a amenée à beaucoup réfléchir au concept de voyage. Qu'est-ce que cela signifie de découvrir et de filmer un lieu qui vous est à la fois familier et étranger ? Comment et pourquoi aborder cette question ?

En dépit de votre titre, ce sont surtout des personnages plutôt que les espaces qui occupent l'écran : comment les avez-vous trouvés ? Oui, en effet. À l'exception d'un ou deux plans, le film est composé de portraits. Les gens que vous voyez à l'écran n'ont pas fait l'objet d'un casting préalable, ils sont le fruit d'une rencontre. Je les ai approchés avec ma caméra, et les ai immortalisés sur le moment. D'une certaine façon, le film est le résultat d'une collaboration, l'espace d'un moment. Ces scènes sont pour moi des performances, fondées sur le moment réel et sur l'action.

Chaque scène est construite sur la base d'un cadre et d'une prise uniques : pouvez-vous expliquer le « contrat » que vous avez passé avec ce qui est enregistré à chaque prise ? Je m'impose souvent des limites dans mon travail. Cela me vient de mes films précédents tournés en 16mm. Pour ce film, établir des « règles » à suivre m'a aidé à mieux appréhender la vidéo en tant que moyen d'expression, car c'était la première fois que je travaillais avec ce format. J'ai choisi la vidéo pour la sensation d'immédiateté qu'elle procure : un effet encore décuplé par le fait de tourner en une seule prise, et qui nous parle de l'action en tant que résultat d'une occasion. En fait, je vois ce film comme une accumulation d'occasions. De plus, comme je l'ai déjà dit, ce film est le fruit de diverses rencontres. Je suis derrière la caméra, je crée des images, et il était très important pour moi de donner du temps à ces interactions, du temps entre le sujet et la caméra. Je voulais mettre en avant la tension engendrée par l'acte de regarder et d'être regardé. C'est pourquoi j'ai choisi de tourner en plans fixes. Je souhaitais également que le spectateur puisse imaginer ce qu'il y a autour du cadre ; c'est le spectateur lui-même qui crée des liens entre les géographies.

Pouvez-vous nous éclairer sur la situation du cinéma en Équateur : production, diffusion, etc. ? L'Équateur est un pays relativement jeune en matière de production cinématographique, mais ces dernières années, on a pu observer un essor de la création grâce à l'institution d'un Conseil National de la Cinématographie. C'est la première fois qu'une politique a été mise en œuvre pour promouvoir la création cinématographique. Mais malheureusement, en ce moment même cette institution indépendante est en train d'être dissoute suite à un changement de politique au sein du Ministère de la culture. Nous sommes donc dans une impasse. C'est très problématique, car nous n'avons pas d'autre source de financement ; les organismes privés n'investissent pas dans la production. Dans mon cas personnel, je suis retournée en Équateur à cause du CNC. D'un autre côté, je pense que la période est idéale en Équateur pour explorer de nouvelles approches cinématographiques. C'est l'occasion de conceptualiser le cinéma par l'expérimentation, en bousculant les modes de production préétablis ; c'est le moment d'expérimenter avec le langage visuel, la forme, les techniques, etc. C'est d'une importance capitale dans un pays qui est encore en train de chercher sa voix.

Quel est votre prochain projet, après ce premier long-métrage ? Après avoir passé quatre ans sur le même projet, j'ai hâte de me lancer dans une nouvelle aventure. En ce moment je travaille sur un film en 16mm, très différent de *Territorio*. J'avais besoin de retrouver une façon beaucoup plus intime de filmer. Je veux faire un petit film, et je me concentre sur la création en tant que pratique quotidienne : je filme ma maison, la lumière sur le mur, les usines abandonnées dans la ville où je vis, la neige. J'ignore encore ce qui ressortira de tout cela ; on dirait un peu un journal intime. Dans le même temps, je suis en train d'élaborer le concept d'un autre long-métrage. Je veux tourner à nouveau en Équateur, mais cette fois-ci j'aimerais explorer les villes. Je m'intéresse aux institutions, aux rituels sociaux et à la construction de la mémoire collective.

Propos recueillis par Vincent Poli.

The title points out geography as being essential in your film. Could explain which «territory» is seen, and why did you chose it? *This film is shot in various locations throughout Ecuador. Although Ecuador is my country of origin I have lived outside of it for most of my life, and this film is born from the necessity to return. I investigated locations for a long time, but ultimately I chose where I would go based on the distinct geographies and I traced a map throughout the territory. I knew I wanted to film in places where I had not been to before; I wanted the experience of a first encounter to guide the interaction. I was drawn to isolated, small populations mainly because of their interaction to the passing of time. From the highway you can see these small populations but you see them from a distance, superficially. I wanted to enter with the camera and to discover by foot. I found the text Walkscapes: Walking as an aesthetic practice by Francesco Carreri, in which he speaks of voyage as encounter, traverse, recognition, interaction. This was very meaningful to me, and I thought a lot about the concept of travel. What does it mean to experience and record a place in which you are both familiar but yet an outsider? How and why can I approach this?*

In spite of the title, it's more characters than places only that occupy the screen: how did you cast them? *Yes, this is the case. Except for one or two shots the film is made of portraits. The people that you see are not previously cast; they are the result of an encounter. I approached them with my camera in the moment. So in a sense this is the result of a collaboration of a moment. I see these actions as a sort of performance of the real moment and of the action. I wanted to put forth the experience of looking and being looked at.*

Each scene is the result of one frame and one shot: can you explain the 'contract' you passed with what is being captured in each take? *I often work with limitations that are self-imposed. This comes from my background working with 16mm film. So in this case setting up "rules" for myself, helped me to understand video as a medium; this being the first time I worked with video. I chose video for its sense of immediacy, and so having one shot potential gives this sensation, but also spoke of the action as an occurrence. And I see this film as an accumulation of occurrences. But also as I said before, this film is made from the result of various encounters, I am behind the camera creating the images and it was very important to me to give time to these interactions; time between the subject and the camera. I wanted to bring the tension of looking and being looked at to the surface. This is why I chose to frame as a still camera. I also wanted the spectator to imagine the space around the frame; the viewer generates the connections between geographies.*

Could you tell us on the situation of cinema in Ecuador: production, broadcasting, etc.? *Ecuador is a relatively young country in terms of cinematic production but over the last few years there has been a surge of making because the CNC was instituted. This was the first time that there has been policy implemented for the creation of cinema. Coincidentally, right at this moment this autonomous institution is being dissolved due to policy changes within the Culture Ministry, so we are at an impasse. This is a situation because this is the only source of funding; we do not have private institutions that aid with production. In my case, I returned to Ecuador because of the CNC. In another sense, I think this is the perfect time in Ecuador to explore cinematic approaches. It is an opportunity to conceptualize cinema from experimentation, questioning the pre-established modes of production; experimenting with visual language, with form, medium, etc. This is something so important in a country still finding its voice.*

What is your next project, this film being your first feature length? *After four years on the same project I am very much ready to begin something new. At the moment I am working on a 16mm film that is very different form Territorio. I had the need to go back to shooting in a much more intimate way. I want to make a small film and I am focusing on filming as a daily practice: my house, the light in the wall, the abandoned factories in the town where I live, the snow. I don't know yet what it will become; it seems to be a diary piece. At the same time I am working on the concept for another feature film. I want to shoot in Ecuador again, but this time I would like to explore the cities. I am interested in institutions, social rituals, and the construction of collective memory.*

Interview by Vincent Poli

KATINKA BOCK JURY CF

↦ Vous avez œuvré en tant que vidéaste avant de vous consacrer à la sculpture. Quel est votre rapport au cinéma ? Je suis avant tout artiste et la sculpture est certainement au centre de mon travail. Parallèlement, je produis des films et vidéos, courtes, simples qui font souvent partie du même questionnement spacial de la sculpture et du temps. Ma relation au cinéma se joue à la périphérie, où j'ai une vision floue, en tout cas la périphérie est un espace qui connecte d'autres. Le travail d'équipe, souvent mené au cinéma est un des bords que je guette avec intérêt, mais dont je me tiens loin.

↦ Vos œuvres traduisent une certaine fragilité, un danger de cassure. Qu'est-ce que cette forme de nudité met-elle en valeur ? Ce n'est pas une fragilité, mais une précarité que je vise. Il faut alors en prendre soin et garder de la distance en même temps. Je me sens proche du réalisme. Si le citron sèche, la balance s'écroule : c'est une réalité et non un symbole.

↦ Vos œuvres mettent en scène des gestes quotidiens mais aussi des matériaux reconnaissables (terre cuite, barre d'acier, goudron...). Peut-on parler d'un rapport au social dans votre pratique artistique ? Ma grande question est peut-être : comment vivre ensemble ?

↦ Vous repensez souvent vos œuvres en articulation avec l'espace, contre la logique de l'atelier. Pourquoi ce besoin de changer d'échelle ? Je change rarement d'échelle, les maquettes ne m'aident pas du tout. Je ne pense pas qu'il n'existe qu'une échelle pour chaque situation. L'atelier permet de faire sans interdiction, mais quand l'œuvre sort de l'atelier je me sens responsable de ce que je mets au monde. Je ne pense pas une exposition comme un alignement d'œuvres, mais comme une phrase avec des articulations, pauses, intensités, de l'humour et de la ponctuation.

↦ Vous êtes membre du jury national, quel sera votre regard sur les films sélectionnés ? La curiosité.

Propos recueillis par Vincent Poli

ROND-POINT PROJECTS ROOM

LOUISE HERVÉ & CHLOÉ MAILLET
SPECTACLES SANS OBJET

JUSQU'AU 18 JUILLET
DU JEUDI AU SAMEDI DE 14H À 19H ET SUR RDV

WWW.RONDPOINTPROJECTS.ORG
36 RUE FERRARI - 13005 MARSEILLE

HONG SANG-SOO

RÉTROSPECTIVE

AUJOURD'HUI

LA VIERGE MISE À NU PAR SES PRÉTENDANTS
10H / MUCEM

LE JOUR OÙ LE COCHON EST TOMBÉ DANS LE PUITS
13H00 / MIROIR

OKI'S MOVIE
13H15 / VILLA MÉDITERRANÉE

BELÉN

ADRIANA VILA GUEVARA

PREMIÈRE MONDIALE | WORLD PREMIERE

EP DISTORSIONS

En présence de la réalisatrice et du producteur

14H / VARIÉTÉS

Portrait de Belén María Palacios, reine du Quitiplá. Les questions de survie, pauvreté, gloire et dignité transcendent la musique de Bélen. Des bars jusqu'aux églises, les rituels de la musique spirituelle afro-américaine pour témoigner des luttes sociales.

A MAGICAL SUBSTANCE FLOWS INTO ME

EP DISTORSIONS

11H / VILLA MÉDITERRANÉE

JUMANA MANNA

PREMIÈRE INTERNATIONALE | INTERNATIONAL PREMIERE

“ Pour l'européen qui découvre la Palestine, il est vital de comprendre l'esprit de ses voisins orientaux. La musique et le chant, en tant que produits les plus spontanés de l'esprit, deviendront ses meilleurs guides. ”

Jumana Manna

Khalik Allah, David Oppetit, Mezli Vega Osorno

Exposition collective,

Film, Photographie & Son

Jusqu'au 23 juillet 2016

Ouvert du jeudi au samedi de 16h à 19h
& sur rdv tous les jours même le dimanche

OÙ,

lieu d'exposition pour l'art actuel

www.ou-marseille.com

VIOLETA BAVA

JURY CI

↦ ***Vous êtes programmatrice pour le Festival International du Film de Buenos Aires (BAFICI) mais vous travaillez également pour les Festivals de Bratislava, Locarno et Doha. En quoi diffère votre travail selon les festivals ?*** Ces dix-huit dernières années, j'ai collaboré avec de nombreux festivals à différentes fonctions. Pour BAFICI, je suis programmatrice et je fais partie du comité de sélection. Le fonctionnement peut être différent dans d'autres festivals. Il est important de souligner que dans les deux cas, comme dans la plupart des autres festivals pour lesquels je travaille, le repérage est essentiel : je ne me contente pas de regarder les films envoyés à ces festivals, il est crucial d'être proactif et de suivre les réalisateurs et leurs projets afin de les voir à temps à l'issue du montage. C'est ainsi que j'essaie de m'assurer que nous ne passons pas à côté d'un film intéressant et donc que nous proposons le meilleur programme possible. Dans le passé, je me suis impliquée dans le Doha Film Institute, un événement unique en son genre qui met en relation l'industrie internationale et les réalisateurs de demain. Dans ce cas, c'est intéressant et stimulant de travailler dans un contexte culturel différent, puisqu'il faut en tenir compte lorsqu'on conçoit un programme.
J'ai collaboré avec le Festival de Locarno en tant que directrice du Buneos Aires Lab (BAL), uniquement pour le programme Open Doors : pendant plusieurs années nous avons proposé à Open Doors une sélection de projets du BAL afin de leur offrir des opportunités dans un marché de coproduction européen.

↦ ***Vous êtes également professeure d'esthétique et d'éthique du cinéma à Buenos Aires. Quels liens voyez-vous entre l'enseignement et le cinéma ?*** Enseigner dans une école de cinéma est une expérience très enrichissante qui demande de renouveler constamment son point de vue sur l'utilisation du langage cinématographique et sur différents aspects de réalisation. À ce poste, tout comme en tant que programmatrice de festival, s'interroger en termes d'esthétique et de politique est une nécessité permanente et un enjeu crucial. Ces questionnements sont liés à nos réflexions et notre interprétation du cinéma, de ses formes potentielles et, par conséquent, du monde.

↦ ***Vous produisez également des films latino-américains (*Trois sœurs *de Milagros Mulenthaler, Léopard d'or à Locarno en 2011). Qu'est-ce qui pousse une programmatrice à devenir productrice ?*** Il y a plus de dix ans, alors que je travaillais déjà à BAFICI, j'ai décidé de me lancer dans la production car je sentais qu'il y avait un renouveau du cinéma qui s'accompagnait d'une nouvelle génération de réalisateurs, en Argentine et dans d'autres pays de la région, qui avaient besoin de nouvelles façons de faire et de penser la production.

↦ ***En tant que membre du jury et programmatrice internationale, quelles sont vos attentes vis-à-vis d'un festival tel que le FIDMarseille ?*** J'ai une très haute opinion de la programmation du FIDMarseille. Connaissant les films sélectionnés en Compétition Internationale lors des précédentes éditions du Festival ainsi que les programmateurs de cette édition, je m'attends à de bonnes surprises et à des remises en question avec des films qui sont loin de toute convention cinématographique et qui, la plupart du temps, sont à la fois radicaux et engagés politiquement. En fait, je crois que le FIDMarseille est le seul festival avec une tel mode de programmation : ici, chaque film ou rétrospective semble vraiment choisi avec soin, avec attention et, en même temps, une fois les pièces assemblées, on a une vision complète et une invitation à la réflexion sur le cinéma d'aujourd'hui. C'est un privilège et un grand honneur de faire partie du Jury de la Compétition Internationale cette année. Je pourrais également ajouter que la collaboration entre le BAL et le FIDLab se passe très bien depuis plusieurs années. Par conséquent, comme je connais bien le profil du FIDLab, je m'attends à rencontrer tout au long du festival des réalisateurs et des producteurs talentueux venus du monde entier avec des projets passionnants et singuliers.

Propos recueillis par Vincent Poli

↦ ***You are programmer of the Buenos Aires International Film Festival (BAFICI) but you also work with Bratislava, Locarno or Doha festivals. How different is your work for each festival ?*** *During the last eighteen years I have collaborated with very many festivals in different roles. In BAFICI I'm a film programmer and, as part of the selection committee. This works differently in other festivals. It's important to mention that in both cases, as in most of the other festivals I work for, scouting it's very important: I'm not only watching the film submitted to those festivals, it's crucial to be very active and follow up the filmmakers and their projects in order to be able to watch them on time when there's a cut. That's how I try to make sure we are not missing any interesting film and, therefore, we are curating the best possible programme. In the past years I have been involved with Doha Film Institute, a very unique event that connects the international industry with the upcoming filmmakers. In this case, it's interesting and challenging to work in a different cultural context, since that should be taken in consideration when curating a program.*
My collaboration with Locarno Film Festival had to do with my work as Buneos Aires Lab (BAL) Director, and was strictly connected to Open Doors program: during a number of years we took a selection of projects from BAL to take part of Open Doors in order to give the project opportunities in a European co-production market context.

↦ ***You are also a cinema aesthetic and ethics teacher in Buenos Aires. What links do you perceive between education and cinema?*** *Teaching in a film school has been a very enriching experience that had to do with a constant renovation of perspective about the use of cinema language and, also, about different aspects of filmmaking. In that position, as when you program for a film festival, asking yourself questions, in aesthetic and political terms, is a constant need and a crucial matter. Those questions have to do with our thoughts and interpretation about cinema and its possible forms and, therefore, about the world.*

↦ ***You engage yourself in production work for Latin American films (Milagros Mulenthaler's*** Abrir puertas y ventanas, ***Golden Leopard in Locarno 2011). What does a producer gets to be a programmer?*** *More than ten years ago, when I was already working at BAFICI, I decided to jump into production since I had the feeling that there was a renovation in films going on, that came with a new generation of filmmakers -in Argentina and some other countries in the region-, that needed also new ways of producing and new ways of thinking about the film production.*

↦ ***As a jury member and international programmer , what do you expect from a festival such as FIDMarseille?*** *FIDMarseille is in my highest consideration in terms of programming. Knowing the films included in the International Competition in previous editions of the festival and knowing the film curators, I can expect to be surprised in the best possible way and challenged with films that are far from any kind of cinema convention and that, in many cases, can be both radical and politically committed. Actually, I think there are no other festivals curated as FIDMarseille: here each film or retrospective seems to be really carefully selected, in a very thoughtful way and, at the same time, all the pieces together create big picture and an invitation to think about cinema nowadays. It's really a privilege and a big honour to be part of the International Competition Jury this year. I could also add that we have had a very good collaboration between BAL and FIDLab during many years so, knowing the FIDLab profile, I can also expect to meet very interesting and particular projects, by talented filmmakers and producers from all over the world, during the festival days.*

Interviewed by Vincent Poli

L'Ami Poulos, suite :

Les Folies Françaises de Philippe Sollers, au début des années 90, il m'y avait réservé un rôle, celui du biographe de Sollers, qui existe dans le livre, c'est un thésard qui pourchasse l'écrivain de ses questions, mais Pollet voulait moderniser ce personnage et c'est avec un caméscope que je devais harceler Sollers. Le film n'a pas abouti, faute d'avances sur recettes, mais j'ai participé à plusieurs séances de casting où, au bar du Pont Royal, Sollers testait des comédiennes afin de choisir celle qui dans le film interprèterait sa fille. Après ça il y a eu la longue écriture de *L'ascension du Mont Ventoux*, devenu *Plein Ciel* : des séances de discussions avec Jean-Daniel autour des personnages. Au retour j'écrivais des scènes, je les envoyais par fax. Et puis il ne s'est pas senti la force physique de tourner au sommet du Ventoux, il est passé aux photos de *Jour après Jour*.

Au-delà de* Méditerranée*, qu'est-ce qui selon vous faisait de Jean-Daniel Pollet un réalisateur « méditerranéen » ? Outre *Méditerranée* une grande partie de l'œuvre de Pollet tourne autour de cette mer, de cette région du monde, de sa culture, de sa civilisation. Pollet, né à Lille, est un méditerranéen par choix. Enfance et jeunesse l'été en face de Saint-Tropez, nombreux voyages en Grèce, sept films en Grèce, c'est un grec d'adoption. « Là je me sens chez moi. » Ou encore, au début de *Jour après Jour* : « dans ces photos, il manque la méditerranée, mais la méditerranée je l'ai dans la tête, quand je tiens mon appareil ».

Propos recueillis par Vincent Poli

Musée Regards de Provence

www.museeregardsdeprovence.com

Tarif préférentiel pour les festivaliers, sur présentation d'un pass
Expositions temporaires : 4,20€ au lieu de 6€

Regards Café :

réduction de 15 % pour une Formule FID sur la terrasse
au forfait de 11,80 TTC (au lieu de 13,90 TTC) incluant : 1 sandwich du jour au choix + 1 boisson 33 cl au choix + 1 dessert au choix (hors macaron).

Musée Regards de Provence
MUSÉE REGARDS DE PROVENCE
ALLÉE REGARDS DE PROVENCE
/ RUE VAUDOYER 13002 MARSEILLE
TÉL. 04 96 17 40 40

Le Voleur de Lisbonne

LÉO RICHARD

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

11H45 / VARIÉTÉS
En présence du réalisateur

EP MOUVEMENTS

Le film est grave et comique à la fois. Il évoque le voyage sans que l'on sorte d'un appartement. Ce voyage autour d'une chambre était-il commandé par des motifs d'économie de production - ou une autre cause ? Concernant cette distribution de la gravité et du comique, je ne dis pas que je l'ai pensée à l'inverse mais presque : j'avais l'impression de me moquer de Jean et de son romantisme, et d'accorder un certain sérieux au travail absurde de ces policiers. Aujourd'hui, on chante volontiers que tout le monde déteste la police et ce film ne cherche pas à la sauver. Mais il s'amuse à imaginer une police possible, que l'on ne détesterait pas, tellement détachée du réel qu'elle serait dépourvue de toute nuisance. Emmurée dans la fiction. Bien sûr, ce qu'il y a de particulier dans *Le voleur*, c'est qu'il parle du voyage. Il parle même de la difficulté à filmer le voyage. La chambre est un refuge économique mais c'est aussi un lieu de récit, c'est comme un port ou une salle de montage. Elle permet de revenir sur ce que j'aurais bien du mal à approcher avec la lourdeur d'une unité de tournage.

Retrouver des images volées d'un côté (le récit de votre film), et en produire de nouvelles (votre film) : quels points de rencontre ? Une première chose amusante à s'interroger, c'est le rapport entre ce que les gens filment compulsivement et leurs souvenirs. Comment différencient-ils le vécu du moment filmé des images qui leur restent ? L'hypothèse du film, avec mon voleur de caméras, c'est la disparition. Une image va se détacher car n'est plus là, elle a été volée. Il y a un mouvement simultané de frustration et de fiction, qui nous fait l'investir énormément, y projeter beaucoup plus que ce qu'elle contient sans doutes. On retrouve une singularité du rapport à l'image. Ça, c'est le côté moraliste du voleur, son côté rédempteur de touristes. Ce « point de rencontre » dont vous parlez, je pense qu'il est dans un endroit assez intime. C'est que finalement, je fais *Le voleur* comme on filme un voyage, pour créer un petit mausolée du souvenir, et pour y enfouir mes vieilles images personnelles. C'est un film qui semble assez inactuel, presque ringard, mais il retient pour moi un sentiment diffus du présent. C'est une façon de faire un film de vacances.

Votre casting : on reconnaît un acteur et chef opérateur de Manoel de Oliveira ? Le portugais est une langue que je connais d'abord par le cinéma, et presque exclusivement par lui. C'est toujours ces mêmes questions de connu et d'inconnu. Pour partir vers l'inconnu, il faut un connu, et là, c'était le Don Camillo du *Francisca* d'Oliveira, que Mário Barroso a interprété il y a trente ans. L'idée, ce n'était pas de reproduire ou d'imiter. C'était de partir de cette langue-là, de cette manière de dire le portugais que j'avais entendue et aimée. Cela aurait été grotesque, je crois, de chercher un naturalisme de la langue. L'ensemble du casting portugais est bilingue donc il n'y a pas vraiment eu de soucis de compréhension. La policière traductrice est une comédienne qui a principalement joué au théâtre, Sophie Rodrigues. Le stagiaire, c'est un ami d'amie qui n'est pas comédien, Jorge Vieira Rodrigues. Et Mário Barroso, qui est surtout directeur de la photographie, à part ces rôles chez Oliveira, il ne s'est jamais défini comme un comédien. Cela donne des rapports au texte et au corps très différents, que je n'ai pas tellement cherché à rendre homogènes.

Vous êtes étudiant à la Fémis et c'est votre deuxième court-métrage. Quelles sont les influences ou conditions qui vous ont permis de réaliser un film tel que* Le voleur de Lisbonne *? Avant tout, je suis étudiant à l'Université Paris VIII et Le voleur de Lisbonne est mon film de Master 2. À la Fémis, j'étudie le montage, ce qui est vraiment riche et qui a l'avantage de laisser de l'énergie pour tourner. Ce film a été fait en deux soirs et deux week-ends, pendant une période de cours. Il y a du matériel de la Fémis, surtout pour la post-production, et une AG DVx100 que nous avons achetée d'occasion avec le Collectif COMET.

Propos recueillis par Vincent Poli

Le Park

RANDA MAROUFI

11H45 / VARIÉTÉS

EP MOUVEMENTS

Les acteurs de votre film sont-ils vraiment ceux qui occupent le parc ? Si oui, comment ont-ils accueilli le projet du film ? Une partie des acteurs du film occupent le parc, ils dorment là-bas et passent leurs journées à « trainer dans le coin ». Le parc Yasmina est interdit d'accès au public. On m'a recommandé de ne pas y entrer parce qu'il est dangereux, mais comme je me nourris souvent de ma peur, j'ai décidé de sauter les grilles. C'est là que j'ai rencontré Rayan, mon « directeur de casting », un jeune qui squatte depuis plusieurs années le parc. Il connaît l'espace par cœur. J'ai sympathisé avec lui et lui ai expliqué mon projet. Je lui ai ensuite demandé de me présenter des gens pour figurer dans mon film. Au bout de 3 semaines, j'avais un trombinoscope avec les 40 figurants que je cherchais. Au début, ils étaient craintifs vu la sensibilité du sujet. De plus la rumeur disait qu'une personne de la police civile les poussait à se retirer du projet, parce que des armes et des photos peuvent vite être associées à des affaires type Daesh. Il y a eu des désistements, des petites bagarres,... mais le jour du tournage, ils étaient pratiquement tous sur place, par curiosité. Le « jeu » leur a plu et je me suis retrouvée avec de nouvelles personnes qui voulaient aussi participer.

Pourquoi figer vos personnages dans l'instant ? Le film est né d'un ensemble d'images à caractère violent partagées sur les réseaux sociaux. Je collecte depuis quelques temps toutes les images qui m'interpellent par leurs caractères absurdes, banals, violents, choquants, drôles, révoltants, énervants ... dans l'idée de les utiliser éventuellement plus tard, dans un travail artistique. Je n'avais pas accès au hors champ de ces images. Je voulais qu'on circule dans une image fixe tout en restant dans cet instant T figé. Une des solutions était de figer mes personnages comme dans une photo, et le mouvement sera celui de la caméra qui nous emmènera dans ce hors champ afin d'avoir différents points de vues et de démultiplier les possibles. Et si nous prenions le temps de nous concentrer sur ce « hors champ » et à tout ce qu'on ne voit pas pendant qu'on « consomme » une image de presse par exemple ?

Pour vos personnages, où se trouve la frontière entre l'espace public et la sphère intime ? Peut-être que pour eux, la frontière se situe entre le virtuel et le réel. Les réseaux sociaux sont à la fois un espace public réservé à notre réseau « intime », et le parc d'attraction qu'ils occupent et dans lequel ils ont prit des photos est sensé être un espace public devenu ici l'espace intime de ses occupants. Le choix de reconstituer des situations absurdes dans un parc en ruine est une volonté de créer un espace parallèle à celui d'internet. Internet, qui, à la fois permet leurs existences et les archivent. Internet devient un espace public par rapport à cet espace de parc.

Propos recueillis par Vincent Poli

DANS LES PAS DE TRISHA BROWN

CF PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

MARIE-HÉLÈNE REBOIS *En présence de la réalisatrice* 15H15 VILLA MÉDITERRANÉE

Dans Ribatz Ribatz ou le grain du temps, *il était – déjà - question de la mémoire de (nos) gestes et de renaissance d'une pièce chorégraphique.* Dans les pas de Trisha Brown *est inscrit dans cette démarche de restauration et de mémoire. Pensez-vous que le fait de filmer, d'archiver en somme, touche la danse à l'endroit de son souvenir ?* Oui bien sûr, en filmant la danse on l'archive, on lui retire son caractère éphémère, unique. La danse se donne à voir à l'instant même où elle disparaît, c'est ça sa grande beauté, son mystère. Sa fragilité mais aussi sa force. Alors est-ce un bon service à lui rendre que de la filmer ? Je n'en suis pas sûre. C'est très délicat. Quand je suis amenée à le faire, je tourne en connaissance de cause en essayant de saisir l'instantanéité et la joie de danser. C'est pourquoi je préfère montrer le chemin de la mémoire des corps, cet incroyable labyrinthe qui permet de retrouver une chorégraphie à moitié perdue, avec son lot d'incertitudes, de tâtonnements, de souvenirs encore vivants plus justes que le résultat escompté, le spectacle.
Je montre que la danse est une expérience à vivre, à partager et qu'en cela, elle est toujours vivante. Pour moi la danse c'est la vie dans sa plus forte intensité. Et l'intensité ne facilite pas le souvenir, c'est un peu comme si, par sa force, elle avait brûlé l'instant. Et même, quand elle s'efface, il en reste toujours quelque chose dans le souvenir de ceux qui l'ont dansé.

Vous avez le plus souvent filmé les répétitions de ce ballet en plan séquences. Pouvez-vous nous parler de ce choix ? C'est vrai. J'aurais aimé que le film ne soit qu'un seul plan séquence. Parce que je voulais que le spectateur du film soit baigné dans la danse, qu'il retrouve ses sensations de nourrisson dans le liquide amniotique du ventre de sa mère. C'est là qu'il a découvert ses premiers mouvements. Je voulais qu'il découvre la gestuelle de Trisha en suivant le corps des danseuses comme s'il bougeait avec elles pour la première fois immergé dans la danse.

Le travail de transmission passe également par la parole. La parole habite l'image et entre doucement dans les corps des danseurs. Comment avez-vous anticipé vos prises afin de pouvoir filmer cette parole ? Oui, la parole et la danse marchent souvent de pair dans le travail de la danse, contrairement au lieu commun qui voudrait que les danseurs ne parlent pas ou ne sachent pas parler. La parole des danseurs et des chorégraphes est souvent puissante parce qu'elle est incarnée. Alors quand elle est là, joyeuse au centre du travail de la danse, je la laisse habiter l'image. Les paroles de Lisa entrent dans le corps des danseuses et les hypnotisent pour que puisse advenir la souvenir et la ré-incarnation de sa danse...

L'architecture des lieux et les lieux eux-mêmes sont essentiels dans les créations de Trisha Brown. Comment avez-vous procédé pour trouver la manière de filmer l'Opéra de Paris ? J'ai imaginé que pendant que les danseuse de l'Opéra répétaient avec Lisa et Carolyn et apprenaient la danse de Trisha Brown dans la salle de répétition puis sur la scène de l'Opéra. Il se passait quelque chose sur les toits et dans les couloirs : comme si l'ombre et le souffle de la chorégraphe s'y déployaient, en ange gardienne de sa danse.

Il ne s'agit pas, dans le film, de donner à voir une chorégraphie mais de la laisser remonter à la surface des corps. De combien de temps de tournage disposiez-vous ? Je savais que je disposerais de très peu de jours de tournage, j'ai donc consacré beaucoup de temps à la préparation du film : j'ai rencontré Carolyn Lucas et Lisa Kraus, j'ai parlé avec elles, je les ai écoutées. J'ai imaginé à l'avance l'évolution de leur travail. J'ai pu ainsi anticiper et choisir les moments clefs de la transmission. J'avais deux objectifs en tête : comprendre la composition de la pièce Glacial Decoy que je ne voulais pas filmer terminée et bien faire sentir les enjeux de la transmission pour que le style, la gestuelle et les mouvements de Trisha Brown puissent émerger progressivement du corps des danseuses et renaitre.

Propos recueillis par Hyacinthe Pavlidès

© Valentine Vermeil

Jimmy Glasberg Vermeil

ANIMA CAROLINE CACCAVALE ET JOSEPH CESARINI

EP MOUVEMENTS

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

En présence des réalisateurs 21H / VILLA MEDITERRANÉE

Pouvez-vous nous parler des images d'archive présentes dans Anima *? Comment affectent-elles ce qui se joue devant elles ?* Ces matériaux temporels ont été retravaillés par les participants, pour qu'ils trouvent une nouvelle existence, au-delà de leur contexte et de leur temporalité d'origine. Le point de départ a été l'image d'archive projetée sans son aux participants. Ainsi débarrassées de leur son d'origine certaines images devenaient des énigmes. Un premier travail de mémoire, à partir des séquences projetées a permis de faire remonter des « images totem » comme des fragments d'une histoire manquante ou marquante. Avec ces « images totem », des mots, des bouts de récits, des dessins, des sons, puis des mouvements ont progressivement émergé, comme si les participants cherchaient ensemble une nouvelle langue pour se raconter, se reconnaître, se relier. Une nouvelle langue pour dire des choses indicibles, des désirs, des rêves, des réalités brutales. De façon consciente ou inconsciente, chacun se libérait de ces images, s'en émancipait, elles traversaient leurs corps et leurs mémoires, elles renouvelaient leurs regards. Le pouvoir de l'image retrouvait alors un sens originel, ils regardaient ces images, mais elles aussi les regardaient. Elles sortaient de leur oubli, de leur immobilité, pour reprendre leur place dans nos histoires personnelles et collectives, dans le mouvement de la vie.

Dans quelles conditions s'est passé le travail entre les détenus et les personnes extérieures à la prison ? Nous avons proposé aux participants du film de faire circuler entre le dedans et le dehors les images et les sons qui se fabriquaient. Grâce à ce déplacement chacun pouvait se réapproprier les propositions chorégraphiques, sonores, visuelles pour les prolonger, les transformer. La première rencontre avec le groupe du dehors s'est faite à partir de l'écoute des compositions sonores réalisées par les détenus. En retour, ces derniers ont pu entendre la réaction de ceux du dehors. L'existence de l'autre s'est révélée dans cette écoute mutuelle. Après ce temps préalable, nous avons mis en place dans la prison des journées de travail en commun. Au cours du projet, certains détenus ont pu rejoindre le groupe du dehors dans le cadre de permissions de sortie ou d'aménagement de peine.

Comment avez-vous construit Anima, au regard des nombreuses expériences qui parsèment le film ? Les artistes Emmanuelle Raynaut, Lucien Berolina et Thierry Thieu Niang proposaient des situations artistiques qui évoluaient au fur et à mesure des improvisations. Nous étions dans la confiance que sur le chemin que nous traversions ensemble, apparaitraient des fragments d'humanité, qui trouveraient dans leur assemblage leur propre dramaturgie et leur sens collectif. L'utopie du projet était d'imaginer qu'au-delà des territoires et des temps qui nous séparent les uns des autres, la création ouvrait un nouvel espace temps à partager dans lequel une « communauté provisoire » pouvait se mettre à exister, où les corps, les images et les sons pouvaient s'autoriser à être en perpétuelle mutation.

Propos recueillis par Vincent Poli

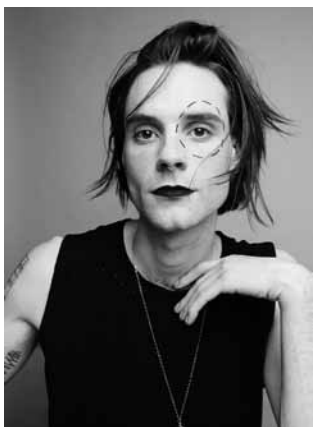
EMPATHY CI 1

PREMIÈRE MONDIALE | WORLD PREMIERE

19H / VILLA MÉDITERRANÉE

En présence du réalisateur et du producteur

JEFFREY DUNN ROVINELLI



Quelle a été l'implication d'Em dans la fabrication du film ? Fin 2014, avec Bill Kirstein, nous avons commencé à filmer quelques séquences de ce qui à l'époque était un projet informe dont l'intention était de mêler dans un seul ensemble une grande variété de formats. Au même moment, lors d'une projection d'un film que j'avais produit et monté, *Bx46*, Em, qui était déjà une amie proche à l'époque, est venue me dire qu'elle souhaitait travailler avec nous sur le projet. Le premier jour de tournage, elle commençait son sevrage, ce qu'elle nous a encouragé à filmer. Après ça, nous avons continué à discuter et finalement décidé d'abandonner mon projet original pour poursuivre l'aventure ensemble. A partir de là, Em a participé à l'écriture du film. Comme sa vie prenait une nouvelle tournure en même temps que mon projet de film, nous avons réfléchi ensemble à comment nous pouvions recentrer celui-ci. Et une fois le tournage commencé, nous avons continué. Il s'agissait le plus souvent de faire en sorte que ses performances épousent notre travail de mise en scène, ou se construisent en parallèle. En général nous préparions très précisément les plans, à l'intérieur desquels elle pouvait ensuite évoluer au gré de ses envies. Cela installait alors une tension entre son appropriation de l'espace et ce que la caméra en « retenait ». À d'autres moments, elle imaginait de nouvelles choses sur le plateau ou alors nous appelait pour nous dire « Salut, je pense que ça vous intéressera, vous devriez venir filmer ». Vers la fin du tournage, nous avions mis en place un mode d'échange permanent sur les éléments conceptuels du film, qu'elle rejouait ensuite dans des scènes qui, sans cela, auraient ressemblé à du cinéma vérité. Nous avons connu de purs moments de bonheur quand nous nous sommes rendus compte de la force de notre complicité. Je veux souligner que c'est elle qui a eu le dernier mot sur le montage, même si elle n'a finalement rien retouché à ma version. Ca m'a rendu très heureux et un peu fier.

Je crois comprendre que la scène qui se déroule à Los Angeles était, non pas inspirée de la vraie vie d'Em, mais un choix scénaristique. Pourquoi avoir choisi de parcourir toutes ces villes ? Aller à Los Angeles n'était absolument pas prévu et c'est bien le cours de sa vie, plus qu'à n'importe quel autre moment du film, qui nous y a conduit. Et de fait, le cours du film change lui aussi à ce moment-là. Comme elle l'explique dans le film, elle avait fini par prendre tellement d'héroïne que nous avions dû arrêter de travailler. À sa demande, un de ses clients avait accepté de l'envoyer en cure de désintoxication à Los Angeles et nous avons alors pu reprendre le projet avec une nouvelle direction. Nous avons dû nous adapter.

Cela dit, dans la version originelle, bien avant qu'Em ne soit impliquée, nous avions prévu d'aller à Los Angeles après New York. Nous nous sommes donc retrouvés bizarrement fidèles à la première version. Nous voulions nous pencher sur l'aspect matériel et l'héritage social de certaines villes et observer comment, même indirectement, l'Etat néolibéral américain catégorise le travail et engendre des identités atomisées qui à leur tour créent des modèles urbains, géométriques et géographiques, tout en étant modelées par eux. Toutes ces composantes impactent véritablement la vie émotionnelle – Em a détesté Los Angeles pour de multiples raisons alors qu'elle adore New York, et que c'est à Pittsburgh qu'elle se sent chez elle.

Quel est, à votre sens, l'aspect le plus important qu'il fallait montrer de la vie d'Em ? Que son travail est un vrai travail et en montrer les particularités. Ce qui a nous rapprochés, au début de notre collaboration, c'est notamment le fait qu'on ait tous les deux une expérience de freelance aux Etats-Unis : l'idée partagée que pour être à nouveau embauché, on donne à nos clients une version particulière de nous-mêmes, qui n'en est pas moins vraie.

Pouvez-vous nous parler du passage de la HD au 16mm pendant le tournage ? L'idée était de faire se rencontrer le 16mm et son héritage, la HD et ses perspectives, pour ensuite déconstruire ces connexions à mesure que le film avançait. La beauté du 16mm est indiscutable mais nous ne voulions pas l'utiliser sans discernement. Au contraire, nous voulions le confronter aux spécificités de la HD, qui est tout aussi puissante. Nous cherchions à exploiter chacun de ces médiums dans ses particularités et laisser l'interaction des deux créer une dissonance au sein même du projet, pour forcer la réinterprétation et mieux incarner le film, dans son contenu et dans sa forme.

Lorsque vous avez commencé le montage, disposiez-vous de beaucoup de rushes ? Ou aviez-vous déjà décidé de ne pas utiliser la plupart des images de la vie sociale d'Em ? Nous avions environ 16 heures de rushes à la fin du tournage, ce qui n'est pas beaucoup. La place laissée au hasard était très circonscrite, et de bien des manières, nous avons abordé le film autant comme une fiction improvisée qu'un documentaire. Chaque élément de la vie d'Em fait l'objet d'une séquence unique. Cela a ainsi permis de laisser à chaque séquence le temps de se dérouler pleinement tout en nous évitant de proposer un portrait unifié et holistique de « sa vie ». On ne montre que des fragments, jamais la totalité. Em continue sa vie après le film et fera encore bien des choses. Rien n'est statique.

Propos recueillis par Vincent Poli

To which point was Em involved in the making of this film? *At the end of 2014, Bill Kirstein and I had started shooting footage for what was at the time a very amorphous project that was intended to include a wide variety of filming formats across a number of tenuously connected segments. Around that time, Em, who was and remains a close friend of mine, came to a screening of* Bx46*, a film I produced and edited, and after the screening she told me she was interested in taking part in this project we were working on. When we showed up for the first day she was going through withdrawal, which she encouraged us to film. After that, her and I kept talking and eventually we decided to make a full film together rather than my original plan.*

From that point on, Em wrote the film with me, most memorably in a Baskin Robbins ice cream store near her house, and as her life changed courses and as my goals for the film changed we worked together on how to refocus it. And once we were on set, that continued. The film was often her lived performance butting up against and or working alongside our filming style. A common technique we employed was to set up a highly composed shot and then to allow her to move through it however she pleased, setting up this tension between her 'reading' of a space and the 'reading' of the camera. At other times, she'd come up with new moments on set, or simply call us over and ask us to film — hey, I think you'll want this for the film, so you should come film it. Towards the end of the film we had developed quite a back-and-forth about the conceptual elements of the film, and she'd play off of those elements in scenes that were otherwise almost verité. There were some real moments of joy when we realized how in tandem we'd gotten. I want to note that she had final cut on the film, rather than me, though she ended up not altering my final edit at all. That made me very happy and a little proud.

I understand that the scene in Los Angeles was a screenplay choice and not driven by Em's real life. Why going through all those towns? *The decision to go to LA, actually, was completely unplanned and was more directly driven by her life than any other moment in the film, though the film does change quite a bit at that moment. As she states in the film, her heroin use had gotten very heavy and we'd had to cease work on the project. After she convinced a client of hers to send her to drug rehabilitation in LA, we were able to pick up the project, which had been rather suddenly redirected, and we had to follow that.*

The original film had been set to move from NYC to LA, even before she got involved, so that development ended up oddly faithful to an old plan. We'd wanted to treat the material nature of specific cities and their social legacies seriously, and to look, if only in an oblique way, at how geographic and geometric structure of cities and interior spaces created and were created by the sorts of atomized identities and work categories created by the American neoliberal state. And these things have a real effect on emotional life — she hated LA in a lot of ways and adores NYC, and Pittsburgh is her home.

What do you think was the most important thing to portray in Em's life? *That her work was real work, and to show it in its specificities. One of the things that got her and I started on the film was our shared experiences as freelancers in America, and the idea of performing a version of what was nevertheless a 'true' self for your clients so that they'd hire you again.*

Could you tell us about going from HD to 16mm during the making of the film? *The idea was to key 16mm and HD to certain heritages of the medium and certain images and perspectives respectively, and then to undermine those connections as the film progressed. The inherent beauty of 16mm is something we love, of course, but not something we wanted to uncritically embrace — it needed to be set against equally strong HD work specific to that medium. We wanted to exploit the particular perspectives of each medium and let the interaction of the two create dissonances within the project that would force reinterpretations, which I think embodies a lot of what the film focuses on in content and style.*

Did you enter the editing stage with a lot of footage? Or the idea of leaving out much of Em's social life was there from the beginning? *We had about 16 hours of footage by the end of the film, so not really. We worked with a very circumscribed degree of chance, and in many ways it was shot as much as an improvisational narrative film as a documentary. The idea to include just a single moment from each element of her life was about giving time for each to play out fully as a process while refraining from attempting to provide a holistic or unifying portrait of 'her life.' We're just showing moments, not a totality. Her life continues after the film and she will do many other things in the future. Nothing is static.*

Interviewed by Vincent Poli

FURTHER BEYOND

14H15 / MUCEM

En présence des réalisateurs

CI

CHRISTINE MOLLOY ET JOE LAWLOR

PREMIÈRE INTERNATIONALE | INTERNATIONAL PREMIERE

Further Beyond ***est une méditation sur le cinéma et l'illusion, l'espace et la migration. Comment est né ce projet ?*** L'idée de *Further Beyond* a mis du temps à mûrir. En fait, nous n'avions au départ qu'un seul fil conducteur, l'idée de marcher sur les traces d'Ambrose O'Higgins de l'Irlande jusqu'au Chili, pour essayer de comprendre ce qui l'avait poussé à prendre le large. Nous ne nous intéressions pas vraiment au récit officiel et bien documenté de sa vie au Chili, mais plutôt à ses premières années passées en Irlande puis en Espagne, sur lesquelles on sait si peu de choses. Peu à peu, sans même nous en rendre compte au départ, une deuxième histoire s'est immiscée dans notre esprit, celle du voyage d'Helen Lawlor de l'Irlande à New York. Avec le recul, en faisant le film, nous avions sous-estimé l'impact que le fait de retracer physiquement ces deux voyages méconnus aurait sur nous. C'était plus fort que nous ne l'avions imaginé. Encore plus si l'on considère que nous avons aussi dû remonter le temps. Se tenir à l'endroit exact où se tenait Helen il y a cinquante ans, ou Ambrose il y a 250 ans, était une expérience pour le moins étrange et émouvante. À mesure que nos idées prenaient forme, la trame du film s'est développée elle aussi. Elle a pris plus d'ampleur que prévu, comme un organisme échappant à notre contrôle.

Même s'ils semblent de prime abord très éloignés dans le temps et dans l'espace, les destins d'Ambrose O'Higgins et Helen Lawlor sont incroyablement contemporains, et ils nous conduisent sur un même terrain de réflexion. Comment avez-vous décidé d'entremêler ces deux histoires ? Au départ, nous étions surtout focalisés sur Ambrose O'Higgins. Notre obsession pour Ambrose remonte à une pièce de théâtre que nous avons montée il y a plus de vingt ans, et dans laquelle Helen apparaissait déjà dans une série d'entretiens filmés. En passant en revue nos archives pour ce spectacle, il est apparu qu'on ne pouvait pas faire l'impasse sur Helen. Durant la préparation du film, nous nous sommes dit qu'en ne parlant que de l'histoire d'Ambrose, nous risquions de tomber dans une leçon d'histoire. D'une certaine façon, en la mêlant au voyage d'Helen, nous avons senti que ces deux histoires pourraient s'éclairer mutuellement, et susciter une réflexion plus intéressante encore sur les thèmes toujours pertinents aujourd'hui de l'émigration et de l'exil, tels que les Irlandais ont pu en faire l'expérience.

Le film trouve un équilibre subtil entre l'environnement calme et neutre où travaillent les acteurs, et les découvertes et mouvements incessants du monde extérieur. Pouvez-vous expliquer comment vous avez élaboré le montage ? Le processus du montage était plus proche de nos œuvres théâtrales des années 1990 que de nos projets cinématographiques plus récents. Tournage et montage ont été menés en concomitance. Nous filmions un peu, puis nous montions nos images. À chaque fois, cela nous faisait changer légèrement de direction et nous nous retrouvions sur un chemin nouveau et inattendu. Comme si le mystère ne cessait d'évoluer. Alors que dans nos œuvres de fiction, à bien des égards, le processus du montage reste ancré au scénario de départ, il en est le reflet, en phase avec l'économie de l'écriture. La présence des acteurs, qui interprètent leurs rôles comme des comédiens de doublage, n'allait pas de soi au départ. Au final leur interprétation est le lien qui unit tous les éléments du film, mais pendant longtemps ce lien nous faisait défaut. Comme nous l'avons dit, nous faisions progresser l'histoire d'Ambrose et d'Helen en sachant qu'une troisième structure narrative serait nécessaire, mais ce n'est que lorsque le montage est arrivé à maturation que la meilleure façon de procéder s'est imposée. C'est un mode de travail merveilleux, mais bien sûr, il est très difficile de convaincre des financiers de soutenir ce genre de procédé. C'est pourquoi nous sommes si reconnaissants envers le programme Reel Art de nous avoir donné la chance de travailler d'une façon aussi ouverte et exploratoire.

Flaherty & Kubrick : le père du documentaire rencontre l'un des réalisateurs de fiction les plus célèbres et les plus influents qui ait jamais vécu. En quelle mesure l'histoire du cinéma vous a-t-elle influencés durant l'écriture ? Il y a beaucoup de cinéastes dont nous adorons le travail, et nous avons tendance à lire une quantité d'ouvrages sur eux et sur leur processus créatif. Là encore, nous n'avions pas l'intention au départ d'invoquer ces grandes références cinématogra-

phiques, mais à mesure que nous avancions, il nous a semblé légitime d'exprimer notre point de vue sur un éventail de questions. En particulier des questions relatives au cinéma. Sans oublier que *Further Beyond* est aussi une enquête ludique sur la possibilité de faire un film biographique sur Ambrose O'Higgins. Finalement, quitter Kubrick réalisant *Barry Lyndon* pour aller contempler les champs de Sligo nous semblait tout à fait cohérent.

La musique est prépondérante dans la définition des espaces, comment avez-vous travaillé cet élément ? Nous aimons écouter de la musique pendant la phase de montage ; c'est pour nous une présence qui nous donne le ton et nous aide à façonner certaines scènes et leur rythme. Pendant le montage de *Further Beyond*, nous avons utilisé la bande originale de notre film précédent, *Mister John*, comme musique provisoire, tout simplement parce que nous l'aimons beaucoup. À mesure que le montage avançait, nous nous somme dit qu'aucune autre musique ne pourrait convenir. Bien sûr, c'était un peu bizarre de réutiliser la musique de notre précédent film, mais après tout, pourquoi pas ? Aucune règle ne l'interdit. Nous avons donc demandé au compositeur Stephen McKeon s'il était d'accord. Après avoir vu une première version du film, il a accepté. Aujourd'hui, nous nous demandons si nous n'allons pas utiliser seulement cette musique pour tous nos prochains films.

Les deux acteurs principaux font un travail remarquable. Comment les avez-vous dirigés ? C'était un véritable plaisir de travailler avec Denise et Alan. Dans tous nos films, notre direction d'acteurs est assez minimale. Nous faisons confiance aux comédiens pour qu'ils façonnent eux-mêmes leur interprétation.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

Further Beyond is a meditation on cinema and illusion, space and migration. How did you come up with the project?
The ideas for Further Beyond didn't come fully formed. In reality, we had one thread to begin with, the idea of retracing Ambrose O'Higgins' footsteps from Ireland to Chile in an attempt to understand what set him on his way. Our interest didn't lie in the official, well documented record of his life in Chile but instead in speculating on his early life in Ireland, then Spain, that so little is known about. Gradually, without us noticing at first, a second story began to occupy our thoughts, regarding a journey made by Helen Lawlor from Ireland to New York City. Looking back, as we were making the film we underestimated the impact this physical retracing of these two discreet journeys might have on us. It was more powerful than we imagined. This was further intensified when this retracing also went back in time. Standing in the exact places where Helen stood 50 years ago, or Ambrose stood 250 years ago was somehow a strange and moving experience. As the ideas evolved, so did the canvas for the film. It became something more sprawling than originally imagined - like some organism we had little control over.

Seemingly far in time and space, the destinies of Ambrose O'Higgins and Helen Lawlor, incredibly contemporary, take us to a common ground of reflection. What made you decide to interweave those two stories?
Initially our main focus was on Ambrose O'Higgins. Our obsession with Ambrose grew out of a theatre show we made over 20 years ago, which also featured Helen in a series of filmed interviews. Going back to the documented material from that show, Helen could not be ignored. There was a moment in the process where it seemed to us that focusing only on Ambrose's story, the film might descend too much into a history lesson. Somehow, intertwining Helen's journey we began to sense that these two stories might actually illuminate one another, allowing for a more interesting reflection on the still pertinent themes of emigration and displacement as experienced by the Irish.

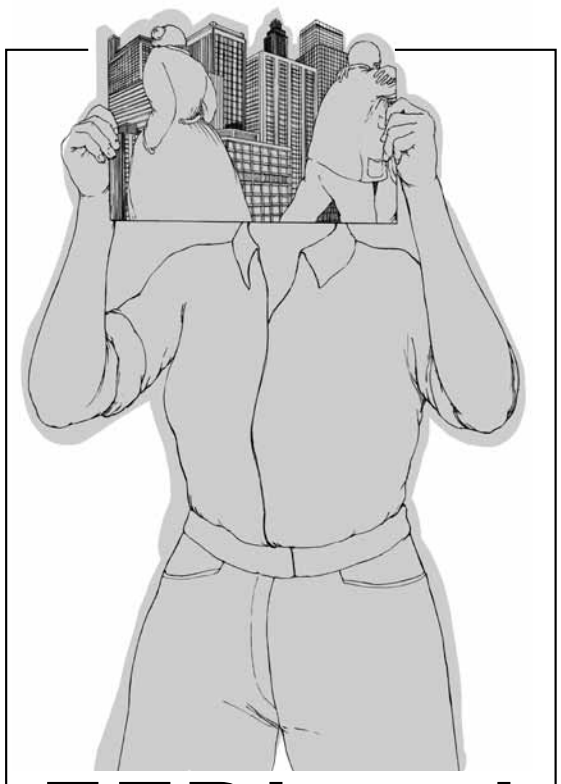
The film finds a delicate balance between the calm and neutral environment where the actors work and the constant movements and discoveries of the external world. Could you tell us how you constructed the editing?
The editing process was closer to the theatre work we made back in the 90s, as opposed to our more recent film work, and it took place as we went along. So we filmed a bit, then edited a bit. Each time the direction would slightly alter and bring us to a new place that was surprising to us. It was like an evolving mystery. Whereas, with our fiction work the editing process, in many ways, is anchored by the original script refelects it — part of the dominant scriptural economy. The presence of the actors playing the roles as voice-over artists took a long time to become clear. In the end they act as the compositional glue to everything but we didn't have that glue for quite some time. As we mentioned above, we kept advancing Ambrose's and Helen's stories whilst always knowing a third narrative structure would be needed, but only as the edit matured did it become clear to us how that should be expressed. This is a wonderful way to work but, of course, it can be very difficult to convince financiers to support such a methodology. Which is why we are very grateful to the Reel Art scheme for giving us the opportunity to work in such an open, explorative way.

Flaherty & Kubrick : the father of documentary meets one of the most well known and influential fiction directors ever lived. How did the history of cinema influence you during the writing? *There are a number of filmmakers whose work we love and consequently we tend to read lots about them and their creative process. Again, we didn't intend to pull in these cinematic references but as we went along the idea of airing our thoughts about a range of ideas seemed right. Particularly our ideas about cinema. Knowing that Further Beyond is also a playful enquiry into the possibility of making a biopic about Ambrose O'Higgins. In the end, to move from Kubrick's experience of making Barry Lyndon to looking at fields in Sligo felt completely right.*

The music plays a very active role in the definition of spaces, how did you work on this aspect? *When we are editing we like to use music - to have a tonal presence to help shape some of the scenes and their rhythm. As we were editing Further Beyond, for no reason other than we love it, we used the music from our previous film Mister John as our 'temp track'. As the edit progressed we became convinced that no other music would now work. We discussed the idea of how weird it would be to use the soundtrack from our previous film but then we thought, why not? There's no rule saying you can't. So, we talked with Stephen McKeon, the composer, and asked if he was OK with that. He looked at a cut of the film and agreed. We're beginning to formulate an idea that we might now use only this music in every film we make from now on.*

The film is masterfully led by the two main actors. Could you tell us something about how you directed them? *Denise and Alan were both wonderful to work with and, as with all our films, our directing approach is quite minimal. We tend to trust the actors to work out their own performance.*

Interviewed by Rebecca De Pas.



MÜNSTER CF

MARTIN LE CHEVALLIER
En présence du réalisateur

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE 12H45 / MUCEM

Le Jardin d'Attila (2012) questionnait déjà certaines utopies, qu'est-ce qui vous a intéressé dans cet épisode historique des anabaptistes ? Cette histoire est en soi passionnante. Mais ce qui m'a particulièrement intéressé, c'est qu'elle fait se croiser mysticisme et utopie sociale. Les anabaptistes sont des millénaristes. Ils ont lu le texte de L'Apocalypse et croient en la prophétie de Jean selon laquelle mille ans de bonheur vont advenir. Les mouvements révolutionnaires ont souvent eu ce type d'espoir. Avec, là aussi, une sorte de foi : une foi en des lendemains qui chantent.

Nous travaillons à faire la part des faits et du mythe », dit le narrateur, c'est aussi votre point de vue ? Quand il dit ça, il parle en historien, ce qu'il est en fait depuis le début. Moi, je ne suis pas dans la position d'un historien. Je me suis juste efforcé de donner au film une forme qui manifeste la difficulté à établir une vérité historique. Cette difficulté est particulièrement grande pour des événements comme celui-ci, dont l'histoire a été écrite par les vainqueurs.

Vous donnez à cette chronique historique tragique un humour particulier, pourquoi cette tonalité ? Je crois que l'humour, l'absurde, apportent une forme d'anarchie salutaire. Dans *Münster*, le dérisoire des personnages répond à l'idéal trop parfait des anabaptistes, à l'absolu des prédicateurs. Cela dit, durant le film, à mesure que l'utopie se dissout dans la tyrannie et la famine, l'humour s'estompe au profit d'une certaine mélancolie. Comme si le film n'avait plus le cœur à rire et déplorait cette occasion manquée de construire un monde meilleur.

Pourquoi cette mise à distance supplémentaire, la mise en abyme avec l'écran dans l'écran ? Le film en noir et blanc est censé être une représentation mythifiée de l'Histoire. Afin d'éviter toute ambiguïté dans la représentation, toute reconstitution illusoire, j'ai voulu que ces images soient manifestement non réalistes. On a donc cette imagerie qui illustre le récit du narrateur et on va découvrir que cette illustration est projetée sur un écran sur la colline, auprès des deux soldats, comme s'ils avaient leur sujet sous la main. Ça renforce l'idée que ce n'est qu'une représentation. Et puis ce cinéma en plein air donne l'occasion aux véritables protagonistes, c'est à dire aux anabaptistes, d'échanger sur ce qu'ils ont vécu. Dans la séquence centrale, lorsqu'ils regardent le film, ils sont un peu comme des soixante-huitards qui évoqueraient leur révolution vingt ans après.

Le film est très stylisé, comment avez-vous conçu son esthétique ? Je voulais déréaliser les images en noir et blanc. D'où un effet un peu studio et de vrais silences. Et par contraste, je voulais que la colline des assiégeants soit traitée de manière naturaliste, avec le bruit du vent et le chant des oiseaux. Et qu'elle soit très colorée. On a tourné à une période où l'herbe était très verte. Et j'ai dessiné pour les deux soldats des tenues bleues et rouges de manière à ce qu'ils ressortent dans cette verdure. Je me suis d'ailleurs inspiré des véritables costumes des lansquenets, qui étaient extravagants. Ils se faisaient leurs costumes eux-mêmes pour s'occuper pendant les sièges.

Le passage du noir et blanc à la couleur selon les séquences a une valeur temporelle ? Comment avez-vous travaillé le montage ? Une valeur temporelle, oui et non. Les deux protagonistes sont censés être des assiégeants. Ils sont donc à la même époque que les personnages du film en noir et blanc. Sauf que l'on voit dans ce deuxième film des événements un peu antérieurs car le narrateur raconte à son collègue ce qui s'est passé précédemment. Mais à la fin, les deux époques se rejoignent. En même temps, comme je disais, cette colline en couleur est le lieu de la distanciation, des interrogations sur le passé. Les séquences en couleur relèvent donc plus du présent et celles en noir et blanc du récit historique.

Les acteurs représentent plus des figures que des personnages avec une psychologie. Comment les définissez-vous et quel jeu cela entraîne-t-il ? La psychologie des personnages n'était pas le sujet du film. La question, c'est plutôt : « D'où parlent-ils ? » et « Qu'ont-ils à dire de cette histoire ? ». Du coup, oui, ce sont des figures qui permettent de retracer les événements et les questions qu'ils soulèvent. Il n'y a donc pas de jeu psychologique. Il y a parfois un jeu théâtral au sein du film en noir et blanc. Mais sinon, c'est plutôt le ton de la conversation, avec quelques emportements.

Quelle résonnance a l'utopie communiste du XVIe siècle des anabaptistes avec notre société actuelle ? Je suis tenté de vous laisser en juger !

Propos recueillis par Olivier Pierre

EP LES SENTIERS EXPANDED

En présence des réalisateurs

L'ALCAZAR / 11H À PARTIR DE 10 ANS

LA TEMPÊTE / INTITIATION / À TROIS TU MEURS / JEAN DUPUY, UNE BIOGRAPHIE À 2 TÊTES / TOUT LE MONDE AIME LE BORD DE LA MER

DU RÉGAL POUR LES VAUTOURS

21H45 / VARIÉTÉS

EP

HISTOIRES DE PORTRAIT

ALEXANDRE BARRY

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

C'est votre quatrième film consacré à la figure de Claude Régy. Cependant, au delà du portrait d'un artiste, vous faites le portrait d'une pensée ? En quelque sorte oui, c'est une des ambitions du film, mettre en scène une pensée en mouvement, son évolution dans le temps, son unicité et sa complexité. Mais je ne peux dissocier la pensée du corps, de la présence physique d'un être.

J'ai cherché comment m'approcher de ce lieu si mystérieux, si secret, qui est la source commune de la parole et du geste, aussi minimalistes soient-ils. Les films précédents m'ont permis d'atteindre ce qui est atteint avec ce film, de progresser vers le cœur du cœur, de m'affranchir du commun de l'objectivité. J'ai l'impression par le passé d'avoir réalisé des films sur un metteur en scène qui pense son art et je suis heureux qu'ils existent et qu'ils circulent. Ce chapitre final, c'est le portrait d'un homme à la fin de sa vie ; il pense avec sérénité aux vautours qui dévoreront son cadavre. Les mots se raréfient. J'ai un peu l'impression d'avoir filmé comme si j'étais moi-même à la fin de quelque chose de ma propre vie. Là où le travail est passionnant c'est que cet homme, inadapté au monde, est absolument indissociable de ce qu'il fait, ne trouve une forme d'existence viable que dans sa recherche. Alors tout se confond. Et surtout, surtout ne rien clarifier.

Différents types d'images sont articulés (images de Claude Régy, images des acteurs, inserts sur des parties du corps, des objets, images du Japon, images de la Scandinavie etc.). Pouvez-vous nous en dire plus sur toute cette somme d'images utilisées ? J'avais d'abord écrit un film qui mêlerait différents matériaux accumulés au cours des dix dernières années. Extraits de spectacles, entretiens au long cours, images réalisées lors de longues tournées, des séances de répétitions. Je pensais que je mènerai à bien ce film plus tard. La vie en a décidé autrement, le film est devenu une nécessité violente. À partir de là, dans une envie sans doute plus radicale, et pour me délester du poids de ces matériaux, j'ai voulu tout effacer et j'ai commencé à filmer Régy au présent, l'accompagnant à peu près partout, chez lui et à travers le monde, au Japon, en Scandinavie où il se rendait pour travailler. Des lieux évocateurs de son travail, des auteurs et des cultures qui ont nourri son imaginaire. Seul le présent m'intéressait. Mais j'ai vite senti que ce présent – chez lui - incluait le passé et le futur sans distinction, que ces temps imbriqués inventaient une sorte de permanence sans repère. Le film est donc tissé d'images tournées uniquement ces deux dernières années. Les images de certains acteurs avec lesquels il a travaillé agissent comme des fantômes venant le visiter, loin de toute réalité tangible, tout comme les lieux où il se trouve agissent comme des réminiscences de paysages traversés.

La voix de Claude Régy mêle des phrases conjuguées au présent et d'autres, introspectives, conjuguées au passé, comme si vous filmiez le mécanisme de la pensée. Comment se sont déroulés l'écriture et le montage de cette voix ? Je savais par instinct que seule la voix off - son intensité quand elle est reliée à un centre de gravité sensible - pourrait irriguer le film. J'ai pourtant réalisé de longues heures d'entretiens et c'est à partir de ce matériau fleuve que le filmage s'est amorcé et que l'écriture du film s'est élaborée. J'ai proposé ensuite à Régy de retravailler, de réécrire ces entretiens, d'en réduire les scories de l'oralité. Il les a condensés, précisés et élagués jusqu'à l'os. Puis, je les ai enregistrés en lui faisant faire un travail d'acteur qui dirait ces propres mots, en cherchant à effacer le ton de la lecture pour retrouver celui d'une parole qui s'invente, sa fragilité, son incertitude, son intériorité et son émotion. Pour que « les mots puissent libérer une matière silencieuse bien plus vaste que les mots ». Je crois que c'est là, dans les strates de cette matière impalpable que quelque chose du cinéma peut se mettre à trembler.

Au final, j'ai utilisé à peine un vingtième de ces enregistrements. Ensuite, l'écriture s'est révélée au montage. Comme souvent, grande difficulté à trouver un équilibre entre profusion et restriction, celles des mots et des silences, de l'impudeur et du secret, du conscient et de l'inconscient, du rythme et du flottement, du formulé et de l'implicite. Pour paraphraser Bresson, j'aurais aimé l'inventer tel qu'il est.

Dans quelle mesure les réflexions artistiques de Claude Régy en matières de théâtre et de représentation ont-elles une influence sur votre propre travail de cinéaste ? Je suis un autodidacte. La seule formation que j'ai reçue dans ma vie est celle que Régy m'a offerte. D'abord comme stagiaire, puis comme assistant, et aujourd'hui comme collaborateur. Il se trouve que Régy est un metteur en scène qui utilise un vocabulaire de cinéma dans son travail : ralentis, gros plans, travelling, fondus au noir, séquences...Une différence essentielle existe malgré tout entre son travail et la majorité du cinéma d'aujourd'hui, son travail se situe aux antipodes du réalisme qu'il juge réducteur et fallacieux. Après vingt années d'échanges et d'études je me sens encore en formation et souhaite qu'elle se prolonge le plus possible. Il serait si facile de croire à ce que l'on sait. C'est dans cette acceptation et non dans un rejet faussement émancipateur que j'ai senti une ouverture pour trouver mon chemin. Toujours apprendre, toujours me sentir à la lisière de l'illégitimité est mon moteur pour avancer. L'influence de Régy sur mon travail est donc majeure, aussi importante voire davantage que celles de certains cinéastes que j'admire. Vingt années n'ont pas encore suffi pour appréhender le mystère d'un être qui apparaît et évolue dans un espace, pour trouver la justesse d'une lumière ou d'un cadre, pour faire entendre un texte et l'infini de ces prolongements ; pour ne pas reproduire, ne pas imiter et oublier tout savoir faire. Mais avant tout : ne rien entreprendre si sa propre vie n'est pas en jeu.

Propos recueillis parJulien Dumas

FID 27e FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA MARSEILLE remercie ses partenaires officiels :

VILLE DE MARSEILLE www.marseille.fr — Région Provence Alpes Côte d'Azur — DÉPARTEMENT BOUCHES-DU-RHÔNE bdr13.fr — centre national du cinéma et de l'image animée — Liberté • Égalité • Fraternité RÉPUBLIQUE FRANÇAISE Ministère Culture Communication — PROCIREP Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision — AIRFRANCE

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. Rédacteur en chef : Vincent Poli. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Gilles Grand, Fabienne Moris, Hyacinthe Pavlidès, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Vincent Poli, Paolo Moretti, Vincent Tuset-Anres, Elisabeth Wozniak. Traductions : Marie-Blanche Betouret, Claire Habart, Jérôme Nunes, Giancarlo Siciliano. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Impression : Imprimerie Soulié.