Séance Spéciale **SCELF** Société Civile des Editeurs de Langue Française

LA CHAMBRE BLEUE

EN PRÉSENCE DE MATHIEU AMALRIC 19H45 MUCEM

Pourquoi avez-vous choisi d'adapter Georges Simenon ? Le producteur Paulo Branco m'a déclenché l'envie. J'étais dans Stendhal. Il savait que j'en avais pour un moment. Il m'a proposé de tourner un truc en trois semaines. Je n'ai pas un amour particulier pour Simenon. Mais j'ai l'impression qu'on est tous, un jour ou l'autre, tombés par hasard sur un Simenon. Ce livre est assez sidérant et je lui suis extrêmement fidèle. Il y a un plaisir tout bête du premier degré, c'est-à-dire du « qui a tué qui ? ». Dans ce roman, il y a un double temps, un après-coup très rare chez Simenon, un homme à qui l'on force à mettre des mots, à tout décortiquer. Mais on ne peut pas mettre des mots sur deux corps qui s'attirent. C'est une chose innommable.

Comment avez-vous abordé le polar ? J'espère qu'on se pose tout le temps des questions dans le film, qu'on décortique, qu'on épluche. Comment filmer des interrogatoires sans être chiant, quand vous n'avez que quatre jours pour les scènes avec le juge et trois jours pour tourner le procès. Il faut arriver à être précis sur le dossier judiciaire. Au procès, les personnages jouent leur propre rôle. De vrais juges ont eu le dossier judiciaire. Ils ont fait leur réquisitoire. On a donc enregistré un vrai procès pendant trois heures.

Comment cette urgence a-t-elle nourri le film ? On a commencé à écrire avec Stéphanie Cléau (coscénariste et comédienne du film – NDLR), le 20 février. J'étais sur le film des Larrieu. J'ai distribué le bouquin à tout le monde, l'ingénieur du son, la chef maquilleuse, le chef décorateur. J'appelle le chef opérateur Beaucarne pour savoir s'il est libre en août. Il n'était libre qu'en juillet. Je dis à Paulo que je ne peux tourner que deux semaines en juillet et que je tournerai le reste en novembre. Cela faisait l'affaire. Il fallait être précis, on s'est bien gardé de faire les malins avec Stéphanie sur le scénario. On a eu l'avance sur recettes. On a pu tourner deux semaines. Toutes ces choses nourrissent l'énergie. On a tourné cinq semaines en tout. Entre les deux tournages, on a obtenu Arte. Je suis moi-même coproducteur du film. C'est important pour moi. On a essayé de filmer comme une série B. Je vois bien que les cinéphiles prennent leur pied avec ce film.

D'après un entretien réalisé par Michaël Mélinard, L'humanité, mai 2014

12H00 MUCEM

KING LEAR

JEAN-LUC GODARD

Tandis que l'écrivain Norman Mailer prépare une nouvelle version du Roi Lear, William Shakespeare junior, cinquième du nom, se lance à la recherche d'œuvres disparues.

Avec : **Peter Sellars, Norman Mailer, Burgess Meredith, Molly Ringwald, Jean-Luc Godard, Julie Delpy, Freddy Buache, Leos Carax, Woody Allen.**

HOMMAGE À **FRANÇOIS LAGARDE** EP HISTOIRES DE PORTRAIT

François Lagarde ©Pascal Chabot

Philippe Pigeard

Christine Baudillon

LE ROUGE ET LE GRIS

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE 14H00 VIDÉODROME 2

FRANÇOIS LAGARDE

Film précédé de *En Compagnie de François Lagarde* de Philippe Pigeard

ENTRETIEN AVEC **CHRISTINE BAUDILLON,** MONTEUSE DE *LE ROUGE ET LE GRIS*

EN PRÉSENCE DE CHRISTINE BAUDILLON ET DE ELISABETH PAWLOWSKI

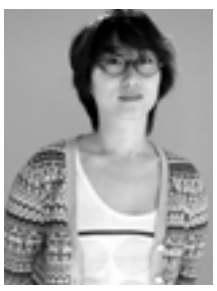
FID
JOURNAL / DAILY
14
JUILLET 2017

Le projet de François Lagarde est herculéen : retrouver les images, d'abord, puis les assembler. Pouvez-vous nous raconter l'histoire de ce film ? Durant presque vingt ans, François, qui était photographe depuis l'âge de 14 ans, c'est dire sa pratique et sa connaissance de la photographie et de son histoire, a collecté toute la matière photographique du film, qui a cette particularité, il faut le préciser, d'être en grande partie essentiellement allemande, puisqu'il s'agit ici du point de vue du vaincu et pas du vainqueur. François a donc commencé d'abord à faire du porte-à-porte dans chacun des villages marqués par cette guerre, la Champagne, les Éparges, la Somme, la Picardie, etc. Car il savait que les personnes originaires de ces lieux collectionnaient les cartes postales d'époque, puisque évidemment le paysage est encore actuellement marqué par la Grande Guerre. Il a donc acheté sur plusieurs années toutes les images, qui sont en quelque sorte la correspondance photographique du texte de Jünger, pour en être totalement propriétaire, car vous imaginez bien que ce film en termes de droits photographiques aurait été impossible à réaliser. Ce film a été produit avec les fonds propres de François, c'est-à-dire au départ son salaire de prof de Beaux-Arts et ensuite sa petite retraite. Les photographies sont pour la plupart faites par des soldats et quelques professionnels, mais la grande majorité sont réalisées par des amateurs sur le Front et puis certaines sont issues du fond Ernst Jünger des archives de Marbach en Allemagne.

Pouvez-vous redire le lien qui liait François Lagarde à Ernst Jünger ? François a lu *Orages d'acier*, très jeune, un livre qui figurait dans la bibliothèque de son père Werner Lagarde, grand lettré qui était pasteur au Havre. Cette lecture a été pour lui un vrai choc émotionnel et cérébral, car François a toujours été marqué, depuis l'enfance, par la force du réel. Il était hanté par cette guerre de 14, puisqu'au Havre, ville encore profondément marquée par les bombardements de 39-45, il voyait défiler aussi chaque année les fameuses Gueules Cassées. Mais en lisant *Orages d'acier*, François pensait que son auteur était mort depuis des lustres. Et c'est grâce à Albert Hofmann, grand chimiste et inventeur du LSD, que François connaissait bien pour avoir été le premier éditeur en France à publier le récit d'Albert Hofmann sur sa découverte LSD, *Mon enfant terrible*, qu'il a fait la connaissance de Jünger car ce dernier était un grand ami de Hofmann. Ensuite François a photographié Jünger durant vingt ans. Il connaissait bien l'homme et son histoire.

Ce film permet d'aborder l'Histoire d'une nouvelle manière. Etait-ce une volonté consciente ? Oui évidemment. Comment montrer, par la photographie, un tout autre versant, que celui qu'on connaît, plus ou moins, à travers la propagande française. Là, c'est l'inconnu, ce sont les poilus allemands, encore fortement ancrés dans le XIXème siècle, qui se photographient et composent « l'image-tableau » de cette guerre, car il y a de la composition dans beaucoup de ces photographies. C'est un film sur la mort, donc sur la mémoire et sur la photographie. Je crois que, pour rien au monde, François aurait voulu en faire une adaptation fictionnelle. Mais il a su trouver la forme adéquate à son film, qu'il m'a ensuite donnée à travailler, pour qu'on ne perde jamais le texte en cours de route et que la musique ou la matière sonore ne l'emporte pas sur l'image mais qu'elle soit plutôt comme un murmure à certains moments, faisant presque partie de la matière photographique et à d'autres comme un chant solitaire. Je précise que tout le travail musical a été réalisé dans son intégralité par Jean-Luc Guionnet, saxophoniste et organiste. Ce sont essentiellement des cessions d'improvisation enregistrées sur plusieurs périodes et dont certaines ont été jouées directement chez François durant trois jours pour l'accompagner, lui aussi, « dans le royaume des morts »... Puisque François est parti le 13 janvier 2017 en écoutant de sa chambre, la bande-son du *Rouge et le Gris* en train de se faire. Le texte est porté par la voix d'Hubertus Biermann, qui est à la fois musicien, contrebassiste et comédien de théâtre. François voulait que le texte soit lu en français, dans la magnifique traduction d'Henri Plard, mais par un allemand totalement bilingue, pour avoir cette allemagne « imbriquée » dans la langue française. Et puis Hubertus a un magnifique grain de voix, sans effet ni emphase. Il fallait trouver quelqu'un qui puisse lire ce texte comme il est écrit, c'est-à-dire comme une photographie sans pathos. Sa voix est le texte. Il y a une chose que je voudrais ajouter, c'est que sans Baldanders films, petite société de production portée avec beaucoup de courage par Elisabeth Pawlowski et Elsa Minisini, ce film n'aurait jamais eu la chance d'exister tel qu'il va être projeté au FID, soit dans une très bonne copie numérique. Elles ont accepté de prendre en charge la diffusion de ce film et François en était très, très touché et fier. Qu'elles soient ici remerciées avec gratitude et amitié.

Propos recueillis par Vincent Poli



Séance Spéciale **SCAM** 18H00 MUCEM *Séance de 4 films et installation en Réalité Virtuelle*

489 YEARS // MANQUE DE PREUVES // PAN MUN JOM // VILLAGE MODÈLE

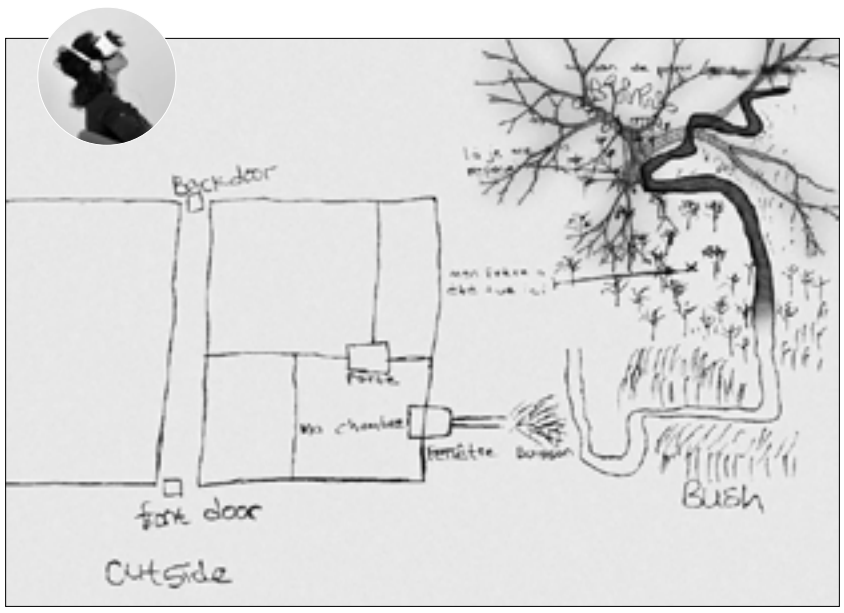
EN PRÉSENCE DE HAYOUN KNOW

Comment le numérique est-il apparu dans votre pratique artistique ? Quelle est sa force selon vous ? Au début, j'ai beaucoup travaillé sur la prise de vue réelle. Je croyais en la capacité de l'image à capter ce qui a été, sauf que ce n'est pas parce que l'on a une caméra dans la main que l'on peut saisir la vérité. Du coup, je me suis intéressée à l'animation et à la 3D. L'animation permet de parler de l'immatérialité d'une façon plus juste.

Dans vos films, vous vous intéressez à la notion de frontière, une limite qui ferait passer subitement d'un état à un autre. Pouvez-vous nous en dire plus ? Je considère la notion de frontière comme le fruit le plus pur de la fiction. Surtout parce que la frontière entre les deux Corée conserve encore beaucoup d'éléments théâtraux, de mise en scène. C'est pour cela que je suis particulièrement intéressée par la DMZ, la zone coréenne démilitarisée. J'avais demandé l'autorisation de tourner près de la frontière mais on me l'a refusé pendant deux ans. J'ai donc décidé de créer la frontière moi, afin d'y accéder fictionnellement. Cela m'a permis de jouer sur l'artifice et d'explorer mes fantasmes sur la zone interdite.

Vos films traitent de réalités atteignables uniquement à travers la fiction et la mise en scène (ainsi le village de propagande de* Village modèle*) ? L'animation permet de dépasser la limite qu'est la « réalité » en créant un monde parallèle. Dans ma pratique artistique, le numérique est apparu comme une solution pour réaliser ce que je ne pouvais pas faire dans ma vraie vie. Finalement, l'animation, en plus de questionner la réalité, souligne aussi son absurdité. Avoir remporté le Prix SCAM Nouvelles écritures 2017 me permet bien sûr de gagner en visibilité, mais je me félicite surtout que ma démarche soit à ce point reconnue. Un encouragement pour mon prochaine projet !

Propos recueillis par Vincent Poli



SAINTS'GAME CF

EN PRÉSENCE DE AMÉLIE DERLON CORDINA

PREMIÈRE MONDIALE | WORLD PREMIERE

12H00 VILLA MÉDITERRANÉE

Quel est le projet initial de Saints' Game ? J'ai d'abord écrit une courte pièce de théâtre du même titre, en 2014. Les gestes que je demande de faire à Rimah et Timur, ainsi que l'épilogue et le prologue viennent de cette pièce. Puis, c'est devenu un film quand j'ai décidé de mettre en scène les répétitions, et de faire rejouer les discussions et les essais.

Comment avez-vous conçu les différents dispositifs dans le scénario ? Le film n'a jamais trouvé aucun financement, alors j'ai commencé à tourner par mes propres moyens, avec des soutiens et prêts de structures bruxelloises. Le tournage s'est étalé sur deux ans. Au départ, il était question de mettre en scène les répétitions, jusqu'à la mise en place finale de la pièce. Puis tout s'est cassé la figure quand Rimah a dû quitter Bruxelles. Il a fallu tout réécrire, trouver d'autres dispositifs. Elle est donc devenue un personnage central absent.

Comment avez-vous choisi ces acteurs de nationalités et religions différentes ? Ce sont des gens de théâtre et ils sont tous des exilés. Il y avait quelque chose d'excessif, de romanesque et de téméraire chez Rimah comme chez Timur, quelque chose qui me faisait penser à ces histoires de saints. Cependant, cette mise en scène ne devait pas uniquement comparer le martyr social, au martyr religieux. Je connais trop bien les effets délétères de ce glissement, quand l'idole n'est attaquée que pour lui trouver un substitut. Quant à Oskar, celui qui joue le « guide du jeu », il vient d'Islande. Oskar est déjà un personnage à lui tout seul.

D'où proviennent chacun des récits ? Il y a plusieurs types de récits : ceux de Rimah, Timur et le mien. Ce sont nos vies, racontées de manière suffisamment générale pour ne pas entrer dans les détails, ça permet de créer des images, de faire de nous des personnages. Puis il y a ces auteurs auxquels nous faisons référence : Daniil Harms surtout, qui est un auteur russe de l'absurde. Je crois que c'est comme cela que j'envisage la religion, comme un enchaÎnement d'histoires et de faits absurdes et répétés. Puis Shakespeare, *La Tempête*, dont nous rejouons l'Épilogue. Prospero parle au public après avoir renoncé à ses pouvoirs et demande à être libéré de son exil. Ça parle aussi de nous, lorsque nous nous défaisons de nos héritages obligés.

Pourquoi vous-êtes vous également mis en scène avec votre petite fille, Romane ? Le film prend pour point de départ mon histoire personnelle. J'ai grandi dans une famille « non étrangère aux choses de la foi ». J'ai voulu m'éloigner de cet héritage au propre comme au figuré. C'était une entreprise forcément vouée à l'échec, au moins partiel. Personne ne détruit jamais tout à fait ses racines, et le « transcendant » survit dans les images mieux qu'ailleurs. Parce que cette démarche m'est personnelle, je figure comme un des personnages du film. Aucune catharsis ni aucun narcissisme dans ce procédé, juste une impossibilité à m'éviter comme élément moteur du film. Quant à ma fille, je me suis rendu compte qu'elle aussi avait des choses à dire sur ce que j'étais en train de faire. Ce dessin du Christ qu'elle a fait et que je filme, a fini de me convaincre qu'elle, en tant qu'enfant et réceptacle de traditions, devait aussi avoir une place dans ce film. Même si je me joue un peu de la morale justement, en lui faisant dire un texte qui ne concerne que ma propre opinion. Elle a le temps de se faire la sienne, mais qu'on le veuille ou non, c'est cela aussi que nous faisons passer à nos enfants : nos visions, aussi radicales soient-elles.

Quel est le rapport complexe à l'image et à la représentation religieuse dans le film ? Le film dans son ensemble obéit toujours à ce même double mouvement, celui d'une désacralisation et celui, inverse, d'une re-sacralisation à la recherche d'une survivance du sacré ,et non un substitut. Pour étayer cette réflexion sur l'image et sur la représentation, j'invoque toute une iconographie personnelle, culturelle, artistique qui contamine l'iconographie religieuse et qui, dans le même temps, se fait contaminer. Ou pour le dire autrement : est-il possible de se mettre à genou et de se prendre la tête entre les mains sans être perçu en train de prier ? Est-ce que ce geste de contrition précède la religion pour ce qu'il invoque de sacré, ou bien est-ce la religion qui lui a donné ce statut ? Est-ce que l'image peut se débarrasser tout à fait de ce symbolisme ? Cela dit, pour moi, la manière dont on envisage majoritairement l'image, publicité, cinéma, photo journalistique, et les têtes d'affiche est un ersatz post-catholique, une suite ridicule des cultes à des effigies, dont le paradis serait l'argent, le luxe et la beauté. Bref, le film ne parle pas directement de ça, mais ça en fait partie. Je crois que les représentations chrétiennes ont bien toujours le monopole sur l'Image contemporaine.

Pourquoi Saints' Game est-il réalisé en plans fixes ? Je voulais que nous soyons dans un théâtre du cadre, c'était à nous de nous placer dans l'image, de nous centrer ou nous décentrer, d'y entrer ou d'en sortir. Et puis, il y a cette histoire du templum, cadre que les prêtres romains fixaient vers le ciel, ils interprétaient ce qu'ils y voyaient passer. Dans ce film nous sommes les signes : « Il n'y a plus de dieu mais bien des signes » comme dit Oskar dans l'épilogue.

Pourquoi avez-vous tourné essentiellement dans votre appartement et à Bruxelles ? D'abord pour des raisons pratiques et financières, tout comme le fait de jouer dans mon propre film, d'y faire jouer ma fille aussi. Il s'agit de faire avec ce qu'il y a là, avec son propre corps et d'y faire participer ceux qui nous entourent. Puis quant à la situation géographique, Bruxelles, parce que c'est là où j'habite depuis cinq ans. C'est devenu une tautologie de l'Europe, une utopie ratée, mais où une myriade de gens des quatre coins du monde vient s'y retrouver. C'est une capitale dans laquelle il est encore possible de vivre, de créer, sans trop d'argent. C'est une ville d'étrangers, une ville d'errants culturels.

Propos recueillis par Olivier Pierre

DAVID SCHWARTZ

JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE

Pouvez-vous nous rappeler l'histoire du Museum of the Moving Image ? Qu'est-ce qui vous a donné envie d'y prendre part ? Je travaille au Musée depuis 1985, c'est-à-dire quasiment depuis ses tout débuts, puisqu'il a été créé en 1981. J'ai commencé comme stagiaire au sein du département programmation, quand nous en étions encore à concevoir notre futur bâtiment. J'ai étudié la production de cinéma à l'université, mais j'ai toujours été attiré par l'histoire du cinéma et par la programmation. À mes débuts, le Musée était installé dans des locaux provisoires, dans un vieux bâtiment de l'Astoria Studio, un lieu de tournage mythique construit en 1920. Le Musée a ouvert ses locaux permanents en 1988, puis il s'est agrandi et a été rénové en 2011. Nous avons aujourd'hui un bâtiment magnifique et polyvalent, dessiné d'une main de maître par l'architecte Thomas Leeser. Et nous sommes implantés dans un quartier très dynamique et métissé de New York.

D'un point de vue aussi bien thématique que technique, quelles sont les atouts du MMI aujourd'hui ? La force principale du Musée est notre approche généraliste de l'image, qui inclut tous les supports, depuis les techniques qui ont précédé la naissance du cinéma jusqu'au numérique, en passant par la télévision. Nous sommes le seul musée aux États-Unis dédié exclusivement à l'image en mouvement. Nous pouvons montrer des films de n'importe quel format, et nous disposons d'un matériel de pointe qui nous permet d'exposer des images très récentes comme très anciennes. Nous envisageons notre sujet sous tous les angles : l'art, l'histoire, la technique, la technologie, sans oublier l'impact social et culturel. Une de nos autres forces est notre approche globale du design. Nous concevons nos expositions avec beaucoup de sérieux et d'élégance, tout en conservant un aspect ludique. Nous savons que les gens s'intéressent à notre sujet en grande partie parce qu'il est une source de divertissement.

Les expositions du MMI ont une approche très contemporaine de l'image en mouvement, qui prend en compte des sujets comme les jeux vidéos ou même les fichiers GIF. Pouvez-vous nous en dire plus ? Dès sa création le Musée a eu l'idée, assez radicale à l'époque, d'envisager « l'image en mouvement » comme un sujet global, qui inclut le cinéma, la télévision, et des nouveaux supports comme l'art vidéo ou les jeux vidéo. Nous avons même abordé le rôle émergent des ordinateurs dans le monde de l'image dans une programmation dès 1982. Nous avons été le tout premier musée au monde à avoir un conservateur pour les médias numériques. Carl Goodman, qui est notre directeur aujourd'hui, a été nommé à ce poste en 1993 par Rochelle Slovin, fondatrice et première directrice du musée. Rochelle Slovin a organisé une exposition sur les jeux d'arcade en 1989. Nous avons toujours été intéressés par les formes d'image contemporaines, et nous avons toujours utilisé les nouvelles technologies de façon innovante pour élaborer nos expositions. Nous avons à cœur de replacer les nouvelles formes de médias dans le contexte de la longue histoire des images en mouvement. Nous ne pensons pas pour autant que les nouvelles technologies représentent toujours un progrès. Nous disons seulement que de nouvelles formes d'art apparaissent grâce à l'introduction de technologies innovantes.

Quelles sont vos attentes en tant que membre du Jury International du FID ? Ce sera ma quatrième participation au FID, et je suis toujours enthousiasmé par la programmation. Je m'attends à voir des films tout à fait uniques, qui réinventent leur moyen d'expression artistique en trouvant de nouvelles façons d'aborder leur sujet. Plus spécifiquement, j'espère trouver des films que j'aimerais faire découvrir au public new-yorkais !

Propos recueillis par Vincent Poli.

DOUNIA SICHOV

JURY DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE

Vous avez joué chez Mikhaël Hers, Breillat, Ferrara, mais officiez aussi en tant que chef monteuse et notamment sur Frost ***de Sharunas Bartas, cette année. Comment conciliez-vous ces deux aspects du travail cinématographique?*** J'envisage mon activité dans le cinéma, quelle qu'elle soit, comme une collaboration avec la réalisatrice ou le réalisateur. Je suis effectivement chef monteuse, actrice, mais aussi productrice depuis peu, avec ma société The Addiction - j'ai coproduit le dernier film de Denis Côté, *Ta Peau si lisse*, et je suis productrice associée du dernier film d'Abel Ferrara, *Alive in France*. Ce sont différents moyens dont je me sens familière - j'ai reçu une formation pour chacun - pour faciliter et enrichir, avec mon regard, la tâche du réalisateur/trice. Trouver le terrain d'entente qui nous conduira, à plusieurs, vers un espace où nous n'aurions pas pu nous rendre seul. Je lis également pour le CNC depuis plusieurs années, ce qui fait que je me sens aussi à l'aise au stade de l'écriture d'un film. Toutes ces activités font que j'aime profondément le processus en lui-même, celui d'un film qui se fabrique, dans les contraintes et les espaces de création et de récréation. Être monteuse me permet de bâtir dans la durée et de construire « le temps » - Sokurov appelle cela le « tempo-rythme » - d'un film, alors qu'être actrice me permet, au contraire, d'être dans le moment présent, lorsque le temps n'existe plus - ou, au contraire, lorsqu'il existe de la manière la plus dénudée.

Qu'est-ce qui vous motive dans vos choix de projets, aussi bien en tant qu'actrice que comme monteuse ? J'ai la chance de pouvoir choisir les projets sur lesquels je travaille, aussi bien en tant qu'actrice que monteuse ou que productrice. Ce n'est donc que le désir, et encore le désir. Pour un réalisateur ou une réalisatrice. J'ai besoin de beaucoup aimer les gens avec qui je travaille - et leur projet - pour avoir envie du meilleur, pour eux. Pour les comprendre, les défendre, les réconforter, les soutenir, les aider. Ne pas compter les heures, se battre - gentiment - pour que le film prenne forme. Il y a des projets que j'ai dû refuser par manque de temps, et c'est toujours un crève-cœur, parce qu'on ne sait jamais si les routes se recroiseront un jour. Mais les journées n'ont que 24 heures, pour l'instant - même en 2017.

Pouvez-vous nous parler de votre documentaire sur l'histoire de la trans-identité ? C'est un documentaire de création, dans le sens où il parle d'un sujet de société, mais il est entièrement mis en scène. J'ai rencontré Vikken, un homme transgenre, au moment où il s'appelait encore Véronique, et j'ai décidé de le suivre dans les différentes étapes de ses décisions concernant sa transition. Quelques jours avant sa première prise de testostérone, nous avons enregistré un texte, une lettre de rupture que Vikken écrit à Véronique, après 29 années de vie commune. Il invoque les personnes qui l'ont précédé, la situation actuelle en France et dans le monde pour les personnes transgenres, et le lourd fardeau que peut-être une séparation amoureuse lorsque celle-ci concerne une partie de soi-même. À la fin du film, la voix disparaît avec les premières prises de testostérone. Celle de Vikken, petit à petit, apparaît. C'est donc l'histoire d'une séparation et de la disparition d'une voix. Josée Deshaies fera l'image.

Quelles sont vos attentes en tant que membre du Jury National au FID ? Être bousculée, cueillie, étonnée. Avoir la sensation de découvrir des auteurs singuliers. Et respirer la ville.

Entretien réalisé par Vincent Poli

L'HEROÏQUE LANDE LA FRONTIÈRE BRÛLE CI

PREMIÈRE MONDIALE | WORLD PREMIERE

14H00 MUCEM

FIDLab

EN PRÉSENCE DE NICOLAS KLOTZ ET ELISABETH PERCEVAL

La jungle de Calais. Vaste camp de migrants et réfugiés où se sont installés plus de 70 000 personnes. Ce lieu a marqué le début des années 2000, jusqu'à la fin du quinquennat de François Hollande, à l'automne 2016. Comment est né ce désir de film ? En 2001, dans un article paru dans les journaux, un agent du ministère des affaires étrangères témoignait des violences policières, humiliations, reconduites expéditives, endurés quotidiennement à Roissy par les demandeurs d'asile. Depuis *Paria* nous avons choisi de parler d'un monde plutôt que d'un autre – pas faire des films pour expliquer ou informer – faire des films qui porteraient la trace de ce conflit – de la brutalité des deux mondes – les puissants et les pauvres. Nous avons rencontré des personnes demandeurs d'asile, des lieux, nous avons passé du temps ensemble. Ce travail d'immersion a duré deux ans. C'était aussi une méditation. Une interrogation autour des questions liées à la présence d'un corps interdit. L'idée du droit à l'existence. Nous avons construit une fiction, *La Blessure*, écrite à partir de tout ce que nous avions collecté. En Janvier 2016, un collectif lançait l'Appel de Calais. Christophe Ruggia nous a proposé d'aller filmer deux jours dans la Jungle. Nous y sommes restés un an. *La Blessure* se prolongeait ; la blessure de l'exil, celle de tous ces voyages de fuite, d'errance, toujours recommencés et répétés sans fin.

Sans jamais tomber dans le misérabilisme ou le voyeurisme, comment avez-vous approché ces odyssées de vie ? On s'est retrouvé dans un univers inconnu dont on s'est senti immédiatement très proches en raison des rencontres, des sentiments partagés, de l'évidence des relations – celles des réfugiés entre eux – celles de Nicolas et moi avec ceux que nous filmions. Parler, échanger, s'interroger, chercher une proximité dans le sentiment, prolonger cinématographiquement l'expérience sensible.

Vous avez accumulé un nombre incroyables de rushes dû à vos nombreux et longs séjours dans la Jungle. Au montage, vous avez choisi de structurer le film en plusieurs parties. Comment s'est passée cette phase de montage ? Lorsque nous avons appris que l'Etat voulait en finir définitivement avec la Jungle, le film a pris une nouvelle dimension. Plus épique, quasi homérique. Les personnages du film, les lieux où nous avions filmé, les migrants qui continuaient à arriver, allaient tous disparaître en quelques jours. Le défi était de structurer le film comme un récit fondateur. Car ce qui s'est passé et qui se passe encore dans la Jungle, est un évènement majeur dont on ne mesure pas encore le véritable dimension. Souvent le cinéma se penche sur les évènements de cette ampleur des années après. En passant par la reconstitution, des budgets importants, des stars, des livres ou des spécialistes. Or là, nous pouvions filmer ce qui se passait dans l'instant, depuis le film que nous étions en train de faire. On pensait à Allemagne *Année Zéro* de Rossellini ou *Berlin Express* de Jacques Tourneur. Les quatre parties du film sont venues très vite, avec leurs titres, et ont guidé le montage : *Naissance d'une Nation, Wake up brother ! Jungle finish, Phoenix, La Frontière brûle*. Nous avons monté sur 32 semaines. Sans difficultés, à partir du moment où nous avions compris la nature de chacune des parties et que le film aurait cette durée-là.

Quand vous évoquez votre film, vous parlez de « film primitif ». Ce mot renvoie aux débuts du cinéma puis il a été repris dans le cinéma contemporain pour évoquer des films mutiques. Votre film est pourtant aux antipodes de ces deux définitions. Pouvez-vous nous expliquer ? Film primitif, oui, cela évoque les origines du cinéma qui sont à la fois derrière et devant nous. La révolution numérique permet aux cinéastes de s'approprier à nouveau les outils du cinéma. En se passant de l'industrie dominante. De remettre le tournage, la couleur, le son, le montage, au coeur du travail. Nous avons tourné avec une petite BlackMagic et un seul objectif. Un micro sur la caméra et un petit Tascam. Ce sont des outils pas chers que tout le monde peut acheter et utiliser. Cette légèreté nous a permis de ne pas inhiber les personnes que nous filmions, de découvrir nos gestes de travail avec eux, au fur et à mesure. Ils sont autant les auteurs du film que nous car tout s'est organisé autour de leurs corps, de leurs paroles, de leurs désirs, et de leurs vies. Si le cinéma de fiction habite le film, c'est pour cela. Quelque chose qui habite aussi les photographies d'Anders Petersen quand il s'immerge à Hambourg dans le « Café Lehmitz » ou Christer Strömholm à Pigalle dans « Les amies de la Place Blanche ».

Le son est un élément narratif important du film. Comment l'avez-vous travaillé ? Qu'est-ce qui a motivé la décision de substituer à certaines musiques* in*, d'autres sons ? Le son appartient vraiment au travail du montage. Il génère une liberté pour les images. Le son et l'image, ce sont les deux hémisphères de nos cerveaux. Mais deux hémisphères sans cesse interchangeables, aux connections imprévisibles. Les sons enregistrés par la caméra et par Elisabeth, sont des matériaux qui travaillent dans la durée au même titre que les images enregistrées. Des matières sonores pleines d'accidents et de surprises. Souvent nous n'avions même pas de bonnette pour protéger le micro du vent. Parfois une chaussette. Et puis, nous travaillons avec un mixeur étonnant, Mikael Barre, qui nous a totalement décomplexé par rapport à tout ça. On a mixé le film comme si on faisait une séance d'enregistrement de free-jazz. Pour ce qui est de « Dangereuse », la chanson de Christophe, la raison est très simple. Lorsqu'on l'a fait écouter à Almaz, elle nous a dit que cette chanson a été pour elle, la sienne, qu'il fallait qu'elle soit dans le film. Et comme nous étions amoureux d'elle, impossible de lui résister.

Propos recueillis par Fabienne Moris

The Calais jungle. A huge migrant and refugees camp with more than 70 000 people settled in it. This place has marked the beginning of the years 2000 until the end of François Hollande's five-year mission, in the fall of 2016. How did such desire for this film come to be? *In a 2001 newspaper article, a Ministry of Foreign Affairs agent was witness to police violence, humiliations, and speedy deportations which asylum seekers endured in Roissy on a daily basis. Since Paria, we have chosen to speak of one world – not making films to explain or inform; making films that would carry this conflict's trace – instead of the two worlds' brutality: the powerful and the poor. We've met asylum seekers, we've been to many places, we've spent time together. This work involving immersion lasted two years. It was also a meditation. A way of questioning the issues linked to the presence of a forbidden body. The idea of the right to existence. We built a fiction, La Blessure, written from everything we could possibly have gathered. In January 2016 a group initiated the Calais Call. Christophe Ruggia suggested that we go and film two days in the Jungle. We stayed a year. La Blessure continued: the injury of exile, of errancy, and of all that travelling on the run, always starting over and being endlessly repeated.*

Without ever slipping into self-pity or voyeurism, how did you approach such odysseys of life? *We found ourselves in an unknown universe which we immediately felt very close to by virtue of encounters, shared feelings, the evidence of relationships – those of the refugees amongst themselves – and those which Nicolas and I were involved in, namely the people we were capturing on film. Talking, exchanging, asking ourselves questions, seeking affinity through feeling, cinematographically extending sensible experience.*

You gathered an overwhelming amount of rushes as a result of your long and numerous stays in the Jungle. Through the montage phase, you have chosen to structure the film in several parts. How did this phase turn out? *When we found out that the State had decreed the definitive closing of the Jungle, the film took on a new dimension. More epic, almost Homeric. The film's characters, the places we were shooting in and the migrants who kept flowing in were all going to disappear in a few days. The challenge was to structure the film like a foundational narrative since what happened, and still happens in the Jungle, is a major event whose true dimension we can barely assess. Only years later can cinema start dealing with events of such magnitude. Through the mediation of reconstitution, big budgets, stars, books, and specialists... but in this particular circumstance, we were able to film what was going on in the moment, from the film we were producing. Rossellini's Germany, Year Zero and Jacques Tourneur's Berlin Express came to mind. The film's four sections were done fast, with their titles, and they guided us through the montage: Birth of a Nation, Wake up brother! Jungle finish, Phoenix, The Border Is Burning. We worked on montage over a 32 week period. And did so without any trouble whatsoever, once we understood the nature of each part and once the film's duration was set.*

When thinking about your film, you refer to it as "primitive". Such an expression leads right back to the beginnings of cinema; then it's re-appropriated in contemporary cinema with reference to silent films. And yet your film is diametrically opposed to those two definitions. Could you explain? *Primitive film, yes: a way of evoking the origins of cinema located at once behind and in front of us. The digital revolution empowers film-makers through new appropriations of cinematic tools. By avoiding the dominant industry. To put shooting, color, sound, and montage back at the heart of work. We shooted with a small BlackMagic and just one objective. A mike on top of the camera and a small Tascam. It's inexpensive equipment anyone can buy and use. Such lightness helped us avoid inhibiting the people we were filming, and to discover our own work gestures with them as we went along. They are as much the authors of this film as we are: everything revolved around their bodies, their words, their desires, and their lives. If fiction cinema is such a part of this film, it is for that very reason. Something which is equally present in Anders Petersen's photographs when he immerses himself in Hamburg at the "Café Lehmitz" or Christer Strömholm in Pigalle in "Les amies de Place Blanche".*

Sound is a significant narrative element in this film. How did you work it through? What motivated the decision of substituting some of the in musics with other sounds? *Sound is really an integral part of the work involved in montage. It generates freedom for the images. Sound and image are the two hemispheres of our brains. Two endlessly interchangeable hemispheres, however, whose connections are unpredictable. The sounds which the camera and Elisabeth recorded are materials working over duration in the same way recorded images do: sound material full of accidents and surprises. In many cases, we didn't even have a filter to protect the mike from the wind. Sometimes a sock. And then, we worked with an amazing technician at the mixing board, Mikael Barre, who totally got rid of any complex we might have had in relation to all this. We mixed the film as if we were doing a free-jazz recording session. As far as "Dangereuse", Christophe's song, is concerned, the reason is really quite simple. When we asked Almaz to listen to it, she told us what this song meant to her, and that it was hers; it had to be included in the film. We were so in love with her: how could we resist?*

Interviewed by Fabienne Moris

LUDOVIC LAMANT

JURY INSTITUT FRANÇAIS

Comment mariez-vous vos responsabilités chez Mediapart, au sein d'une rubrique de politique européenne, et votre intérêt pour le cinéma puisque vous êtes un familier du FID ? De l'extérieur, c'est vrai que cela peut ressembler à un grand écart. Mais j'ai toujours trouvé ces deux activités plutôt complémentaires. Fréquenter des festivals comme le FID me permet de reprendre des forces. Je m'éloigne pour un temps de la « bulle bruxelloise » et de ses armées de communicants. Je me confronte à d'autres imaginaires, d'autres registres de parole. Cela me remet les idées en place.

Vous avez publié un guide de l'Argentine dans la collection* Les Guides de l'état du monde *, ainsi que Squatter le pouvoir :* Les Mairies rebelles d'Espagne*. Selon vous, en quoi le cinéma s'articule-t-il avec les crises actuelles ? Le cliché voudrait que ces crises sociales violentes s'accompagnent de périodes de créativité intense. C'est sans doute une déformation professionnelle - et un vrai danger pour un travail critique, parce que cela tend à enfermer les films, mais j'ai toujours en tête l'Argentine en crise de 2001, lorsque je regarde les premiers films de Lisandro Alonso. Et je pense toujours au surgissement du mouvement « Indigné » en Espagne, durant la protection d'El Futuro, de Luis Lopez Carrasco. La programmation du critique Gonzalo de Pedro, au FID il y a quelques années, autour du jeune cinéma espagnol, répondait bien à votre question. Il n'était pas tant question d'apprendre sur la crise en cours en Espagne, ou de plaquer, de manière paresseuse, une grille de lecture sociale sur ces films. Mais plutôt d'observer comment cette période de rupture politique, à l'issue incertaine, bousculait les manières de représenter ce pays, obligeait une génération à revisiter son histoire et ses archives, et posait, au fond, des questions d'écriture passionnantes et souvent émouvantes.

Sous cet angle, le travail de Pere Portabella, dont j'avais découvert les premiers films au FID, m'a beaucoup aidé pour comprendre la complexité de ce qui se joue en Espagne ces jours-ci et écrire le livre dont vous parlez, sur les mairies citoyennes.

Quel est votre objectif en tant que membre du jury Institut français au FID ? Au-delà de l'excitation de découvrir chacun des films retenus, je dois avouer un plaisir plus égoïste. Je fréquente le FID depuis 2010, et je ne suis jamais parvenu à voir l'intégralité d'une compétition, tant les propositions, dans les autres sélections, sont souvent foisonnantes. Ce qui fait que l'on peut passer à côté de certains des enjeux critiques d'une édition. Cette fois-ci, je n'y couperai pas.

Propos recueillis par Vincent Poli

VITALIUM, VALENTINE!

EN PRÉSENCE DE JEAN-CHARLES FITOUSSI

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE 16H15 VILLA MÉDITERRANÉE

CF

Vitalium, Valentine ! *constitue « l'entre-sol » de ce que vous avez appelé Le Château de hasard, pouvez-vous nous décrire ce projet au long cours et la place que ce film y occupe ?* Tous mes films s'inscrivent dans un ensemble intitulé Le Château de hasard dont chacun constitue une pièce, au double sens du terme. Le rez-de-jardin s'est achevé avec la pièce huit, L'Enclos du temps. *Vitalium, Valentine !* est le film situé juste entre ce rez-de-jardin et le premier étage, donc à l'entresol. À l'origine, ce titre générique n'avait d'autre dessein que de témoigner de la toute-puissance du hasard. Mais des liens se sont tissés entre les films et l'on retrouve des personnages d'une pièce à l'autre, des séries se sont formées. Le personnage de William Stein, apparu dans Je ne suis pas morte le temps d'une séquence, est au premier plan dans *Vitalium, Valentine !* où il est vu dans ses œuvres.

Vous empruntez en partie au roman de Mary Shelley, Frankenstein ou le Prométhée moderne, souvent adapté au cinéma, qu'est-ce qui vous a intéressé dans ce roman gothique ? On découvre en effet que William Stein est l'arrière-petit-fils de Victor Frankenstein. Sa généalogie fait aussi référence à *La Revanche de Frankenstein* de Terence Fisher à qui je suis redevable d'immenses joies cinématographiques. Mais chez moi, le gothique disparaît complètement ou presque : c'est Frankenstein en Provence, ou à Biarritz. La dimension prométhéenne du personnage m'intéresse modérément dans la mesure où elle ne le distingue plus du commun des scientifiques. En revanche, son allergie à la morale le rend précieux à une époque où la moraline a infesté un grand nombre de cervelles. Deux autres intuitions géniales de Mary Shelley dont on n'épuisera jamais la profondeur : la vie et la mort d'une part, la vie comme « variété de la mort » pour reprendre le mot de Nietzsche. Les vivants ne se distinguent pas radicalement des morts. D'autre part, la question de l'identité. Les créatures de Frankenstein sont composites, un bras par-ci, un œil par-là, et ne savent pas qui elles sont. Or chacun d'entre nous est tout aussi composite et nous n'en savons pas davantage sur notre identité. Dans *Vitalium, Valentine !*, ce trouble de l'identité confine à la dépossession puisque les créatures deviennent entièrement autres, vidées de leur première substance. Nous sommes tous des zombies qui s'ignorons.

Le fantastique et le burlesque existent ensemble dans le film, avez-vous élaboré le scénario dans ce sens ? L'intention tenait en effet dans la gageure de réaliser un tel alliage, fantastique macabre et burlesque : terreur et rire. Peut-être que le coté cocasse et bouffon prédomine dans la partie centrale du film mais les derniers éclats de rire du comte de Servadac me terrifient. S'il est des rires glaçants, c'est peut-être que tout rire recèle une terreur secrète.

On retrouve des acteurs familiers de votre cinéma au casting et pour la première fois Guillaume Gallienne, pouvez-vous nous en parler ? Chaque film est l'occasion de retrouvailles et de nouvelles rencontres, qui composent de nouvelles combinaisons et alchimies d'acteurs. Je ne voyais personne d'autre que Guillaume Gallienne pour incarner le comte de Grignan revenu du néant — et il m'apprend lors du tournage qu'il s'agit d'un de ses ancêtres ! La fiction est ainsi devenue parfaitement documentaire puisque Stein implante dans le personnage de Guillaume un autre personnage… qui s'y trouvait déjà. Autre hasard, son épouse dans le film, la comtesse de Grignan, est incarnée par Adeline d'Hermy qui était apparue dans *Je ne suis pas morte* bien avant son entrée à la Comédie-Française et avec qui j'avais envie de tourner à nouveau — sans savoir qu'elle et lui s'entendaient et se connaissaient si bien. Leurs personnages sont du temps de Molière : ils devaient donc appartenir à son théâtre.

Pourquoi avez-vous opté dans la mise en scène pour une certaine économie des effets, des mouvements de caméra ? Les règles du jeu ou contraintes sont fixées au départ. Elles sont ici identiques à celles de *L'Enclos du temps* qui le précède, et aux antipodes de celles de *Je ne suis pas morte*. Dans celui-ci, la caméra ne pouvait pas ne pas être mobile en permanence, détachée de tout ancrage au sol. Dans *Vitalium, Valentine !*, à l'inverse, la caméra est plantée telle le secrétaire de Stein derrière son maître. Elle est une sorte de secrétaire enregistreur bis. Cette contrainte du plan fixe ou quasi, zéro travelling, et du découpage classique est loin d'avoir épuisé son potentiel de merveilles. Peut-être aussi qu'une chorégraphie n'est jamais mieux perçue qu'en l'absence de mouvement d'appareil, comme d'ailleurs les coupes du montage que j'aime tant à faire ressentir.

Comment le film a-t-il été produit par rapport aux précédents ? Comme *Le Dieu Saturne* : une commande, une chaîne de télévision, une coproduction. Avec comme particularité la présence de deux Christophe : Christophe Taudière de France 2, Christophe Gougeon d'Atopic, qui ont rejoint ce projet sans scénario après en avoir vu les dix premières minutes à la Cinémathèque française. Et qui ont, l'un et l'autre, fait preuve de confiance et d'audace en misant sur l'imprévisible par excellence, le coup de dés bâtisseur de châteaux.

Propos recueillis par Olivier Pierre

TIME SPLITS IN THE RIVER

LEE CHIA-HUNG, LIAO XUAN-ZHEN, WANG YU-PING, HUANG I-CHIEH

EP HISTOIRES DE PORTRAIT

10H00 / VARIÉTÉS 1

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

EN PRÉSENCE DE LEE CHIA-HUNG

Pourquoi le choix d'opérer une adaptation inspirée de la vie de l'activiste et prisonnier politique Shih Ming-teh ? La source d'inspiration première du scénario n'est pas Shih Ming-teh mais Shih Ming Zheng, son grand frère. La plupart des taïwanais connaissent Shih Ming-teh car c'est une personnage important de l'histoire politique locale, notamment du fait de sa participation à « l'incident de Formose[1] ». Comparé à lui, Shih Ming Zheng est très peu connu des taïwanais. Il était masseur, dessinateur et écrivain. Du fait des actions de son frère, il a lui aussi passé cinq années en prison. A sa sortie, de peur d'être encore mêlé aux interrogatoires policiers, il a vécu reclus et dans la peur. A partir des années 80, il a intégré ces expériences dans son travail d'écriture, ses narrations mélangeant le réel et l'invention. Enfin il a pu libérer tout ce qu'il ne pouvait pas dire à l'époque, et ainsi exprimer son rejet et sa peur du gouvernement. A la fin, pour supporter son frère, il a entamé une grève de la faim puis est mort dans l'anonymat. Si nous avons écrit un scénario basé sur lui, joué par nos parents, ce n'est pas parce qu'il était un opposant au régime. C'est plutôt parce qu'il était artiste, tout comme nous sommes artistes aujourd'hui. De plus, lui et nos parents étaient semblables en cela qu'ils craignaient le gouvernement, ils vivaient la même vie. Sa vie n'était peut-être pas aussi impressionnante et active que celle de son frère, mais il est passé par la création artistique pour faire face à l'Etat. C'est une des raisons qui font que nous avons utilisé son histoire pour communiquer avec nos parents.

Alors que vos parents n'avaient à l'époque pas rejoint la dissidence, vous leur demandez de jouer le rôle d'activistes. Pouvez-vous nous en dire plus ? En tant que jeunes Taïwanais, notre vision de l'histoire est construite du point de vue des dominants ou bien de celui des persécutés. Mais nos parents faisaient parti de la majorité de la classe moyenne à cette époque : ils restaient silencieux sous la Terreur Blanche, se contentant de travailler durement. Quand la loi martiale a été abrogée en 1987, les mots démocraties et liberté sont devenus comme des slogans à la mode. Mais à travers cela, on oubliait quelque chose : quelque chose lié à l'imaginaire révolutionnaire, disons une relation concrète à la révolution. Ainsi, nous voulions que nos parents interprètent ces opposants au régime et qu'à travers le processus de tournage surgisse la possibilité d'une sorte de dialogue entre les deux identités. Qu'à travers ce dialogue ils puissent aussi se regarder eux-mêmes.

Comment eux-mêmes ont-ils vécu l'expérience, étant malgré tout contemporains des drames évoqués ? C'était la première fois que nos parents tournaient un film. Ce qui est amusant, c'est que tout un chacun a un rêve de célébrité. Le désir de se montrer sous son plus beau jour au public. Ainsi, chacun commence à analyser son jeu, se demande si son interprétation est la bonne, si on arrive bien à rendre compte de la situation de l'époque. Mais une fois le tournage fini, nos parents ont commencé à douter, nous demandant : « Mon histoire n'a rien d'impressionnant, rien de particulier, pourquoi vouloir la filmer alors ? ». Cependant, la question que notre film a pour intention d'aborder, c'est bien la situation à l'époque de la majorité de la population, pas celle des puissants et de leurs opposants, qui eux ont toujours été une minorité. C'est quelque chose que nous avons dû rappeler à nos parents tout au long du tournage.

Propos recueillis par Vincent Poli

1-« L'incident de Formose » désigne la répression subie par la population à l'issue de la manifestation démocratique initiée par des opposants au régime autoritaire du Kuomintang de l'époque, le lundi 10 décembre 1979 à Kaohsiung.

RETOUR À GENOA CITY

EP

LES SENTIERS

11H00 / VARIÉTÉS 2

EN PRÉSENCE DE BENOÎT GRIMALT

Depuis déjà longtemps vous filmez votre famille et notamment votre grand-mère et grand-oncle regarder* Les Feux de l'amour. *Quand et comment vous est venue l'idée concrète de* Retour à Genoa City *? Adolescent, je filmais ma famille sans idée préconçue. Filmer était un moyen de passer le temps, et de m'imaginer cinéaste. L'idée concrète est née 20 ans plus tard à une terrasse de café avec Damien Froidevaux, monteur et producteur du film. En face de nous, une affiche de *Télé 7 jours* montrant deux personnages des *Feux de l'amour*. Damien s'étonne que la série existe encore :

Damien : - Tiens ça existe encore cette série ? Je me demande comment les spectateurs ne s'embrouillent pas depuis le temps. Ce serait marrant de demander à une grand-mère de nous raconter le premier épisode…

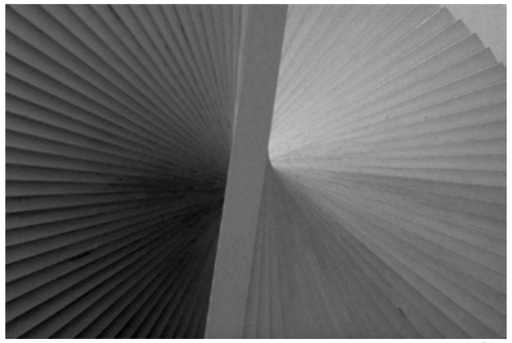
Benoît : - Ah ben ça tombe bien ma grand-mère regarde depuis le début.

Je relève donc le défi en lui proposant d'aller à Nice filmer ma grand-mère. J'en profiterai pour mêler l'histoire du feuilleton et l'histoire de Mémé.

Le film est l'occasion pour vous de vous tourner vers un passé que vous n'avez pas connu : l'Italie, l'Algérie ? Oui, d'essayer d'en savoir un peu plus tout en sachant que je n'apprendrai pas grand chose. Mes grands-parents ont toujours rabâché les mêmes anecdotes – « la jolie terrasse à Alger », « la misère à Naples », « le jour où mon père a été malade d'avoir mangé trop d'olives » – sans vraiment développer. Je ne connaissais que les photos des albums de famille mais les légendes manquaient. Rester devant la télé leur permettait de ne rien raconter. Finalement j'en savais plus sur *Les Feux de l'Amour* que sur leur passé. La présence d'une caméra les obligeait à se confier et m'a permis de récolter un ou deux détails. Mais cette fois, la mémoire faisait défaut.

L'histoire de votre famille finit par se mélanger avec l'univers fictionnel de la série télévisée. Nos vies sont-elles autant truffées d'erreurs et d'oublis que le scénario des* Feux de l'amour *? Dans le feuilleton, les erreurs sont décidées par les scénaristes. Dans la réalité elles sont plus contingentes et il est souvent trop tard pour les corriger. On ne peut malheureusement pas réécrire le scénario. Je voulais surtout comparer les deux histoires : une fiction remplie de rebondissements d'un côté et une vie plus monotone – mais pas moins agitée – de l'autre. La petite et la grande histoire. Et dans les deux cas il ne reste plus grand chose à la fin : seulement des visages.

Propos recueillis par Vincent Poli



WHAT I REMEMBER

CI

21H30 / MUCEM

EN PRÉSENCE DE ANTOINETTE ZWIRCHMAYR ET DE ANGELIKA REITZER

Pouvez-vous nous parler du travail d'écriture pour chaque épisode du triptyque ? Vous avez travaillé en collaboration ? J'ai travaillé avec l'écrivaine Angelika Reitzer. J'ai pensé qu'à travers cette collaboration je pourrais donner une plus grande portée à cette histoire très personnelle. Les textes sont basés sur des interviews, le casier judiciaire de mon père et des études sociologiques. Angelika Reitzer a développé les textes de son côté. De temps en temps, nous nous voyions pour discuter des dialogues et des monologues. Au final, c'est moi qui, dans la salle de montage, ait ordonné les images, la musique et les mots.

Chaque plan est extrêmement stylisé. Pouvez-vous nous dire quelles étaient les inspirations pour d'une part l'abstraction mais aussi la sensualité qui sont présentes au sein de tous vos plans ? L'idée était de chercher des équivalences, de ne pas montrer la réalité. Ce qui m'intéresse est de chercher de nouvelles images, des symboles et métaphores à même de rendre compte de mes souvenirs et de mon imagination. J'aime les choses lorsqu'elles ne sont pas explicites mais cryptées, encodées.

Vous avez tourné au Brésil mais seulement quelques plans, qui sont, de plus, principalement des gros plans. Quelle était la nécessité pour vous de tourner loin de l'Autriche ? J'ai, en fait, tourné l'intégralité du film au Brésil, mais oui, les images donnent l'impression que cela aurait pu être tourné n'importe où. C'était important pour moi de retourner au Brésil, car je devais là-bas faire face à certains souvenirs douloureux.

Quelle est votre relation avec l'histoire du film ? Travailler sur ce projet lié à l'histoire de ma famille était une réelle nécessité pour moi, car donner vie à ces personnages me permettait de créer un dialogue entre les différents membres de ma famille. Soudainement, il était possible de parler de certains incidents, de conflits, d'émotions. Dans ma famille, nous n'avions jamais parlé de quoi que ce soit de personnel. Faire ce film, c'était pour moi comme jouer avec des poupées. En jouant, je ressentais la liberté d'exprimer tout ce qui avait été gardé secret jusqu'à aujourd'hui.

Comment avez-vous choisi les voix ? Pour moi, il n'était pas important de trouver les voix qui seraient similaires à, disons, celle de ma mère ou de mon père, mais celles qui conviendraient le mieux aux personnages.

Propos recueillis par Vincent Poli

Could you tell us about the work on the script for each episode of this tryptic? You worked in collaboration? *I worked together with the writer Angelika Reitzer. I thought through this collaboration I could achieve some distance to this very personal story. The texts are based on interviews, my father's criminal record and other sociological studies. Angelika Reitzer developed the texts on her own. From time to time we met to talk about the dialogues or monologues. In the end I made the composition between image, music and words in the editing room.*

Each shot is extremely stylized. Could you tell us what was the inspiration for the abstraction but also the sensuality that are present in each of your frames ? *The idea is to search for equivalents, not to show reality. I am interested in finding new images, symbols and metaphors that express my memories and my imagination. I like things when they are not explicit, but encoded.*

You did shoot in Brazil but only a few shots. Those are mostly close-ups. Was it a necessity to shoot so far away from Austria ? *I shot the whole film in Brazil, but yes, it looks like it could be everywhere. But going back to Brazil was important to me, because I had to face some uncomfortable memories.*

What is your relationship with the story ? *Working on this family project was very much a necessity for me, because bringing to life these characters was a way to create a dialogue between my different family members. Suddenly it was possible to talk about incidents, feelings, memories and conflicts. In our family we had never talked about anything personal, so making this film was somehow like playing with puppets. During this play I felt the freedom to speak out everything which had until now always been kept secret.*

Could you tell us about the voice casting, how did you select them ? *For me it was not important to find voices which were similar to, for example, my mother's or my father's, but which would best fit the characters.*

Interviewed by Vincent Poli

7 PARDEH

CF ME GN CR CN AP L

EN PRÉSENCE DE SEPIDEH FARSI

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

19H30/VILLA MÉDITERRANÉE

Quel est le point de départ de ce voyage en Afghanistan, après avoir tourné la plupart de vos films en Iran ? J'ai toujours été attirée par l'Afghanistan, mon grand-père paternel étant originaire de Herat. Pays et ville que j'ai pu enfin découvrir en 2007, lorsque j'y ai tourné mon film *Harat*. Ensuite, il y a eu un projet collectif, *Mémoires de Bâmiyân*, initié par Jean-Michel Marlaud, l'ancien ambassadeur de France en Afghanistan, pour réfléchir aux conséquences de la destruction des Bouddhas. Il m'a semblé important d'élargir ce champ de réflexion pendant le tournage du film.

On peut voir dans* 7 Pardeh *des points communs avec* Téhéran *sans autorisation (2009), où vous évoquiez la situation de l'Iran à travers des rencontres diverses. J'aime plonger dans le réel à travers des rencontres souvent fortuites que je fais pendant le tournage de certains de mes documentaires dont *7 Pardeh* et *Téhéran* sans autorisation font partie. C'est une manière hasardeuse et « sans filet », de vous confronter à la réalité d'un lieu, une ville ou un pays. Ensuite, je malaxe ce matériau pendant une longue phase de montage et cela donne naissance au film dans sa forme finale.

Le film est structuré en sept chapitres comme les sept voiles du titre, ce découpage s'est-il fait au montage ? Oui, je n'avais pas de structure préétablie. Cela m'est apparu comme une évidence à partir d'un certain moment au montage.

Comment s'est passé le tournage ? Avez-vous pu filmer librement ? Il était, et c'est encore plus le cas depuis, très dangereux de tourner à Kaboul. Mais je pense que ma façon de filmer, mon choix de matériel technique très léger, et le fait que je sois iranienne et donc persanophone – ce qui rendait la communication en dari possible pour moi, me donnant un accès sans intermédiaire vers les Afghans – m'ont beaucoup aidée.

Avez-vous travaillé en équipe réduite par nécessité ? Oui, un tournage avec équipe aurait été impossible à Kaboul pour des questions de sécurité. J'ai donc tourné seule. Mais c'est aussi parce que j'aime être au plus près des personnes que je filme.

Vous êtes présente à l'écran à travers votre voix la plupart du temps, peu physiquement, pourquoi cet engagement particulier ? Les dialogues que j'entretiens avec les personnes que je filme sont très importants et me guident dans mon filmage. Et je n'aime pas gommer ce lien au montage. Le peu de présence physique à l'image vient du fait que je filme moi-même, à l'exception de la séquence d'interview à la télé locale, où j'ai volontairement joué l'inversion d'angle pour me montrer à l'image.

7 Pardeh *prend souvent la forme d'un road movie, pourquoi ce choix ? 7 Pardeh* fait partie de ceux de mes films où le partage de mes sensations avec le spectateur était primordiale. Et l'aspect voyage constitue une grande partie de ces sensations. D'où mon choix d'en rendre compte visuellement et de l'intégrer au film.

Quels parallèles faites-vous entre l'Iran et l'Afghanistan ? Deux pays frères, assez proches culturellement et qui partagent au minimum une langue, le persan ou le dari, mais en même temps très différents. Le tissu urbain en Iran diffère beaucoup de celui de l'Afghanistan, qui garde une structure sociale bien plus traditionaliste que l'Iran. Même si aujourd'hui, d'un point de vue politique, les Afghans jouissent de plus de liberté d'expression. Ce qui peut sembler paradoxal si l'on pense à l'avancée grandissante des Talibans. Cela est dû à la grande différence de structure politique entre les deux pays. Mais même sans parler des points communs culturels et historique, l'Iran compte aujourd'hui plusieurs millions de personnes d'origine afghane, donc il y a une grande filiation entre les deux pays. Et cela est un grand défi à surmonter pour l'Iran dans les années à venir.

Propos recueillis par Olivier Pierre

GRENOUILLE 88.8 fm MARSEILLE

PLATEAU RADIOPHONIQUE

aujourd'hui en direct du FIDMarseille à 15h au MUCEM avec

Matjaž Ivanišin / PLAYING MEN

et

Judith Cahen et Masayasu Eguchi / LE CŒUR DU CONFLIT

PRIX MARSEILLE ESPÉRANCE

LE PRIX EST DOTÉ PAR LA VILLE DE MARSEILLE. Attribué par le Jury Marseille Espérance à l'un des films de la Compétition Française, Internationale ou Premier Film. Le jury du Prix Marseille Espérance est composé d'élèves de l'Ecole de la Deuxième Chance de Marseille : Romuald Abati, Eddy Ahamed, Donaven Echati Houmadi, Badra Elhadjari, Mélissa Hireche, Jime Sakiliba, Fiona Valero et Onika Mebarki.

MARSEILLE ESPÉRANCE AWARD : The prize is sponsored by the City of Marseille. The Prix Marseille Espérance is awarded by the Marseille Espérance Jury to one of the film in the French, International or First Film competitions. This year the Marseille Espérance jury is made up again of students from the Second Chance School in Marseille.

IL CANTO DEL MARE

CF PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE 12H00 VILLA MÉDITERRANÉE

EN PRÉSENCE DE CLAUDIA NEUBERN

Vous avez travaillé comme scripte avec de nombreux cinéastes dont Alain Guiraudie, votre dernier film, **Paroles d'un autre Brésil,** ***date de 2006, qu'est-ce qui vous a intéressée dans le hameau de Beauduc, en Camargue, pour réaliser ce nouveau projet ?*** Tout d'abord le paysage. L'immensité de l'horizon, le manque de repère clair dû aux invasions récurrentes de l'eau et l'absence de barrières déterminées par l'homme. Ça m'a tout de suite rappelé mon pays, le Brésil. Même si les deux paysages sont en réalité assez différents, la grandeur et le côté sauvage ont eu un fort impact sur moi. Après cette première impression, il y a eu les rencontres humaines. D'abord avec ceux qui fréquentent le lieu régulièrement, « les habitués », et puis avec Georges, le dernier pêcheur à pratiquer une pêche artisanale, seul sur son bateau chaque jour.

Beauduc est un personnage à part entière dans le film, comment cela s'est-il traduit dans la réalisation ? Le lieu a été le premier à éveiller le désir d'un film. Il a eu le même statut, la même importance que Georges, le pêcheur, et Simona, la chanteuse lyrique, les deux personnages principaux de cette histoire.

Georges et Simona viennent de deux univers très différents de par leurs origines, leurs âges et leurs travails, comment avez-vous imaginé ces personnages, leur rencontre, leur amitié ? Ce fut un pari périlleux et excitant. J'avais imaginé cette rencontre comme on le fait dans un film de fiction. Mais Georges n'est pas un acteur, ça ne l'intéresse pas de jouer la comédie alors que Simona est une actrice de la scène lyrique, mais pas de cinéma. À partir du moment où j'ai décidé de filmer l'un avec l'autre, il a fallu faire des essais, se frayer un chemin, inventer et jouer avec les possibilités de chacun. Cela a pris de nombreuses années et je me suis égarée régulièrement. Mais l'aventure humaine les a séduits. Le jeu, dans le premier sens du mot, a démarré là.

Il Canto Del Mare commence comme un documentaire sur ce hameau sauvage mais dérive ailleurs avec l'arrivée de Simona, le scénario s'est-il écrit dans ce sens ? Ce film a eu plusieurs vies. Au départ, c'était une fiction destinée à être jouée par des acteurs, avec un scénario précis et des dialogues. Il s'agissait d'un amour impossible et déchirant entre deux personnages d'à peu près le même âge. La construction narrative était plus classique mais il y avait déjà le personnage du pêcheur et de la chanteuse lyrique. À l'époque, je ne connaissais pas encore Georges. Notre rencontre a transformé le projet. La première fois que je suis montée sur son bateau, c'était pour me documenter, nourrir le personnage que j'écrivais. Mais Georges était immense, et peu à peu, sans le savoir, il a écrasé mon petit bonhomme de fiction.

Comment le tournage s'est-il passé avec la population locale ? Il y a eu pas mal de scènes tournées avec les « habitués » de Beauduc qui ne sont pas restées dans le film. Les personnes qui fréquentent ce lieu avec régularité font partie du décor. Ils ne peuvent pas vivre sans cet espace de liberté, de rencontre avec la nature et avec les autres. C'est une population en général accueillante. Ils vivent dans le présent et ne se sentent obligés de rien. Le cinéma ne les impressionne pas. J'étais d'ailleurs une cinéaste très fauchée. Ils ont vite compris que je m'acharnais par passion, par une inexplicable folie pour ce lieu, un peu similaire à la leur. Ils m'ont accepté. On partageait un même amour.

Plusieurs séquences de chants, in ou off, traversent le film, comment avez-vous pensé leur place ? Je tenais beaucoup au chant. La référence de la sirène, de son envoûtement et de son mystère, s'est dessinée quand j'ai choisi de travailler avec Georges, homme solitaire portant en lui une dimension mythique et un regard aux couleurs de la mer. La musique, davantage que la parole, m'a paru une présence juste pour habiter les espaces indicibles et mystérieux de cette histoire. J'ai travaillé à l'intérieur d'une parenthèse presque atemporelle, proche de la fable ou du poème. La place de la musique s'est précisée au montage. Elle reste très liée au rythme du film, mais depuis le début elle a toujours été là, présente.

Il Canto Del Mare ***reste laconique, lacunaire, mystérieux, avez-vous beaucoup élagué au montage pour lui donner cette dimension ?*** Quand nous sommes rentrés en montage, nous avons d'emblée écarté soixante pour cent du matériau. Comme le tournage a duré longtemps, nous avons pu visionner souvent les rushs et les analyser. Nous savions pertinemment où aller chercher l'histoire au moment du montage. Les temps d'attente, parfois très difficiles à vivre, ont néanmoins servi au film. Je ne me suis jamais arrêtée de chercher.

Comment Antoine Héberlé a-t-il travaillé l'image pour filmer les paysages singuliers de Beauduc ? C'est difficile de parler à la place de quelqu'un de son expérience. Il y a eu une belle complicité entre Antoine et Georges, une appréciation mutuelle. Ce n'était pas évident de filmer sur le bateau pendant que Georges travaillait mais les liens de confiance ont rendu cela possible. Antoine est talentueux. Il a su regarder ce paysage au-delà des évidences. Il s'agit d'un site exceptionnellement beau et, paradoxalement, difficile à filmer.

C'est un film mélancolique sur la fin d'un monde, d'une vie, d'une utopie, qu'en pensez-vous ? En effet, la mélancolie est omniprésente, intrinsèque à cette histoire et à ce lieu. Beauduc se retrouve aujourd'hui dans une période irréversible de transformations. La liberté, valeur majeure sur place, a révélé une ouverture d'esprit chez ceux qui fréquentent ce lieu et l'aiment. Il y a une relation très forte avec la nature. Ces valeurs se manifestent là-bas par petites touches, dans les gestes du quotidien. Dans son histoire, ce lieu a toujours été « la plage des petits gens » : modestes, décalés, rebelles ou inclassables. Un espace un peu désordonné, avec des constructions à peine tolérées qui débordent souvent les limites du cadre. Il s'agit d'un état d'esprit, d'une générosité sans compter qui va de paire avec la nature. À Beauduc on aime manger et boire, rire, blaguer, gueuler, faire la fête et pêcher les tellines le lendemain… C'est l'idée de partager un bout de vie qui prévaut.
Georges est le dernier pêcheur à y vivre et travailler. Tel le phare de Beauduc, il reste le dernier repère fiable sur ces terres mouvantes, seul et relié à l'essentiel. Il en est le gardien légitime et le garant permanent du lien entre l'homme et l'environnement.

Il Canto Del Mare, ***pourquoi ce titre lyrique ?*** C'est venu naturellement. L'italien a toujours fait partie du film. C'est la langue que j'utilisais pour communiquer avec Simona. Et personnellement, je l'adore. C'est un troisième espace, plus léger pour moi, à mi-chemin entre mes deux langues (français et portugais). « Le chant de la mer » est aussi un joli clin d'œil au mythe de la sirène.

Propos recueillis par Olivier Pierre

10H /14H15 / 18H30 VILLA MÉDITERRANÉE

NOT ABOUT ME
With Jimmie Durham

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

EN PRÉSENCE DE CRISTIAN MANZUTTO

Votre film est la constitution d'archives sur l'artiste Jimmie Durham. Le projet est inhabituel, puisque les archives s'étendent sur plusieurs années, pour une durée finale assez longue. Pourquoi avez-vous choisi Jimmie Durham ? Pourquoi Jimmie ? Tout simplement, parce que c'est une belle personne, un homme étonnant et complexe, qui utilise des mots simples pour s'expliquer et pour expliquer son travail et le monde qui l'entoure. C'est un homme unique, un personnage très compliqué – d'ailleurs un film ne suffit pas à résumer ou à révéler toute la profondeur de sa complexité. Son charisme, son pragmatisme, son humour et son esprit à eux seuls pourraient justifier de lui consacrer un film. Je ne connais qu'un seul homme, qu'un seul artiste capable d'articuler autant de discours de tant de façons différentes, et d'exprimer une telle gamme de pensées d'une façon aussi originale, fluide et gracieuse. Et bien sûr, ce sont surtout ses idées et sa façon de concevoir le monde qui m'intéressent.
L'idée de réaliser un film sur le long terme était présente dès le départ, et faisait même partie intégrante du projet et de l'approche du sujet. J'avais besoin de temps, d'heures, de jours, je me suis donc dis que dix ans devraient faire l'affaire. Nous avons noué une relation qui permettait d'envisager de collaborer sur une aussi longue période. Je savais dès le départ que je ne chercherais pas à réaliser un documentaire au sens strict du terme, même si la forme et le « registre » du film s'apparentent à un documentaire. Cela dit, je ne suis pas certain qu'il s'agisse d'archives en bonne et due forme. À l'heure actuelle, le film est plutôt un témoignage, peut-être un essai vidéo, un portrait fondé sur une accumulation de moments et de situations, un flot continu focalisé sur une seule personne, si je puis dire. C'est aussi un hommage.

Pourquoi avoir choisi de montrer cette amitié au fil des ans, plutôt que par le biais d'un long entretien plus conventionnel ? Si notre amitié apparaît à l'écran, c'est la conséquence du procédé filmique retenu, mais ce n'est pas un choix intentionnel de ma part. Mon approche consistait plutôt à ne pas poser de question – c'était la règle – et à laisser les choses se faire d'elles-mêmes. Cela permet une certaine transparence, la caméra passe inaperçue puis disparaît pour que le discours puisse se déployer naturellement, dans une direction décidée par le sujet lui-même, sans scénario prédéfini. Après, si le projet est perçu comme un film sur l'amitié, c'est très bien, et s'il est jugé surprenant, c'est encore mieux !

Vous avez choisi de filmer l'artiste en train de parler, plutôt que de montrer son atelier ou ses projets en cours. Pourquoi ? La voix de Jimmie est un élément vital et bouillonnant. Elle constitue le cœur, la source du film. Année après année, on le voit tout de même travailler sur de nombreuses œuvres, avec des matériaux différents et à divers endroits, pendant qu'il nous parle.

Vous venez d'Amérique du Sud et Jimmie Durham est d'origine amérindienne. Pensez-vous que la parole de Durham ait une résonance particulière en vous ? Oui, les mots de Jimmie Durham ont une résonance particulière en moi, et j'espère en chacun d'entre nous, comme ses écrits et ses poèmes en ont une depuis longtemps auprès de ses lecteurs. Bien sûr, nous partageons ce lien avec l'Amérique Latine, des codes et un langage commun, pas seulement le langage de l'expression orale, et cela crée une certaine complicité. Le parallèle s'étend aussi à d'autres éléments, comme l'histoire, le comportement social, les habitudes locales, la musique, l'atmosphère, etc. Mais avant tout, c'est sa vision du monde qui m'intéresse, quel que soit le continent. Tout simplement, cette capacité à ressentir et à transmettre les vibrations et l'histoire de n'importe quel lieu dans le monde. Mais oui, la beauté et la force du continent américain nous rapprochent sans doute.

Quel type de diffusion envisagez-vous pour **Not About Me** ***?*** Peut-être comme un petit groupe de rock en tournée à travers le monde ? J'espère pouvoir explorer différents lieux, des espaces indépendants, gérés par des artistes, des musées, des galeries d'art, et peut-être aussi squatter un cinéma pendant quelques jours.

Propos recueillis par Vincent Poli

MARIANA

CI

EN PRÉSENCE DE CHRIS GUDE

17H45 VILLA MÉDITERRANÉE

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

Mariana est votre second long métrage, et le second que vous avez choisi de filmer en Colombie. Pourquoi ce choix ? Le tournage de mon premier film en Colombie m'a servi d'école de cinéma. C'est là que j'ai appris à tourner un film selon un mode de production particulier, avec un rapport particulier aux acteurs et à l'environnement, et une perspective particulière sur les singularités de mon pays adoptif. Je prévois de tourner mon prochain film en Colombie aussi, et le suivant au Venezuela : petit à petit, je m'exporte.

Après votre vision nocturne et claustrophobe de Medellin, vous avez décidé de tourner dans une région très vaste, presque déserte. Comment ce choix a-t-il influencé votre manière de travailler ? Mon premier film montrait une périphérie presque souterraine, un lieu tourné vers le dedans. Ce deuxième projet montre au contraire une périphérie tournée vers le dehors, vers le désert et la mer, où la nature est ré-enchantée et devient comme une subversion de la métropole. Bien que ce choix soit très lié à mon premier film, je voulais que ces paysages, cette ampleur et cette luminosité soient comme la voix silencieuse de ce nouveau projet. Dans la péninsule de Guajira, je savais que nous allions tourner avec moins de contrôle sur les sources de lumière, moins de préparation avec les acteurs, et des conditions généralement plus précaires. Le seul élément totalement prévisible était le soleil de plomb. C'est pourquoi notre travail s'est approché encore davantage de l'improvisation, avec une équipe de production très basique, seulement un chef opérateur, deux assistants et un ingénieur du son.

Le personnage central de Mariana est aussi l'acteur principal de votre dernier film. Comment travaillez-vous en collaboration ? Comme c'était déjà le cas pour notre dernier film, *Mambo Cool*, le scénario de Mariana est né de mes aventures avec mon ami, collaborateur et acteur Jorge Gaviria. Dans *Mambo*, il était mon Virgile et me guidait à travers un univers souterrain inconnu. Pour Mariana, nous sommes partis ensemble à la découverte de la Guajira. Quand nous travaillons ensemble, nous discutons parfois de questions abstraites et symboliques mais nous essayons en général de ne pas trop parler de ce qui relève de notre compréhension implicite. Nous évitons les discours trop conceptuels, pour nous concentrer sur les détails du casting, du jeu, de la production ou des décors : notre collaboration se cristallise dans toutes ces ornementations qui se forment autour d'un accord jamais formulé.

La musique et la danse semblent jouer un rôle essentiel dans votre univers. Quelle est leur importance pendant la phase d'écriture ? Dans *Mambo Cool*, la musique a pris de plus en plus d'importance au moment du montage, et cela s'est prolongé dans *Mariana* où la musique était déjà inscrite dans le scénario – ce que je n'avais pas fait pour *Mambo*. Pour *Mariana*, je me suis intéressé à la musicalité de l'errance : les rythmes élémentaires de la marche, le bâton de pèlerin et les moteurs rouillés. Ces sons ont été développés en détail au moment de l'écriture, et on retrouve en quelque sorte leur écho dans le montage final. L'errance est aussi primordiale que la musique, avec laquelle elle partage une sorte de nostalgie préhistorique liée à l'exil et à la perte des origines. Le genre musical du vallenato que l'on trouve dans la Guajira, et en particulier la tradition des ménestrels, fonctionne comme un paradigme rythmique et narratif qui évoque un cinéma vagabond. Cette musique contient un rythme constant, comme un pas percussif qui dicte leur tempo à des mélodies flottantes, et tous ces éléments sont profondément liés à la nostalgie du ménestrel itinérant. Le troisième élément de cette musique, qui complète l'ensemble, est la poésie de ses paroles : dans la région, on parle d'un folklore de l'errance.

La photographie est l'un des aspects les plus surprenants de votre cinéma, avec des couleurs qui évoquent l'âge d'or hollywoodien et des éclairages très contemporains. Comment parvenez-vous à obtenir une telle précision ? Nous n'avons pas les moyens de nous payer du matériel sophistiqué : tout ce que nous filmons doit être adapté à l'espace, en faisant très attention au lieu et à la mise en scène. Dans *Mariana*, la photographie était beaucoup plus naturaliste et dépouillée que dans *Mambo*, en partie à cause de notre isolation et des conditions de tournage très précaires, mais notre approche était la même pour les deux projets. Le chef opérateur de *Mariana* était Liberman Arango, un jeune qui avait travaillé comme perchman sur *Mambo Cool* quand il était encore adolescent. Il a de la force, il est polyvalent et plein de ressources, et je lui suis reconnaissant d'avoir si bien compris les contraintes de notre équipement et de les avoir utilisées à notre avantage.

Le film se développe d'une manière singulière, avec un fil narratif ténu et des moments d'intensité très étranges. Comment avez-vous travaillé sur le montage ? Quand j'ai commencé à monter, mes intentions étaient plus linéaires. Mais tous mes plans pour cette route bien pavée ont été envahis par les sables du désert ! Quand je me suis mis au travail avec Felipe Guerrero, qui était le producteur et le monteur du projet, il a tout fait exploser et il a utilisé les débris pour construire une poésie des ruines. Le processus du montage se prête très bien à l'esprit rebelle de la péninsule de Guajira, un endroit où on a toujours renversé l'illusion de l'ordre et bousculé le passé et le présent.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

Mariana is your second feature film and the second you chose to shoot in Colombia. What is the reason for this choice? *Making my first film in Colombia was my film school. There I learned how to shoot a film with a particular model of production, with a particular relationship to actors and the environment, and with a particular perspective on the idiosyncrasies of my adoptive second home. I plan on shooting my next film in Colombia as well and perhaps the one after that in Venezuela. I'm slowly branching out.*
After a nocturnal and claustrophobic Medellin, you decided to shoot in a open, almost deserted region. How did this choice influence your way of shooting? *My first film dealt with a periphery that was almost below ground, that looked inward. This second project deals with a periphery that looks outward to the desert and the sea, that re-enchants nature as a space for the subversion of the metropolis. Although it is strongly connected to my first film, I wanted landscape, vastness, and luminosity to be the silent call of this new project. In the Guajira peninsula where we shot, I was conscious that there was going to be less control of light sources, less preparation with actors, and less dependable conditions all around. The only unfailing element was the scorching sun. Because of this, the way of shooting became even more of a practice of improvisation, with an even more ragtag production crew: just a DP, two assistants, and a sound man.*

The protagonist of Mariana is also the star of your previous film. How are the two of you collaborating together? *As in the previous film, Mambo Cool, the script of Mariana grew out of adventures with my friend, collaborator and star, Jorge Gaviria. In Mambo he was my Virgil, guiding me through an underworld previously unknown to me. In Mariana, we discovered the Guajira together. Sometimes we discuss abstract and symbolic aspects as we work, but we usually try not to elaborate on what is tacitly understood. We forego much conceptual talk and focus rather on details in casting, acting, production or art design, crystalizing our collaboration into an array of adornments around an unwritten covenant.*

Music and dance seem to have a key role in your universe. What is their importance in the writing stage? *Music in Mambo Cool became increasingly important in the editing stage and this carried over into Mariana, where it was written into the script in a way I hadn't done with Mambo. For Mariana, I was interested in the musicality of roaming, of the elemental rhythms of the march, of the walking stick and of rusty motors. These sounds were fleshed out in detail in the writing process and then reverberated to a certain extent into the final cut. Roaming is as primordial as music and the two share a prehistoric nostalgia that has to do with exile and lost origins. The vallenato genre of the Guajira, and particularly that of the minstrel tradition, certainly serves as a rhythmic and narrative paradigm for a vagabond cinema. Its constant percussion, like a firm step, marches alongside its meandering melodies, and both are profoundly connected with the nostalgia of the itinerant minstrel. The third element of the music, which is the poetry of the lyrics, completes this form, also known in the region as wandering folklore.*

One of the most astonishing aspect of your cinema is photography, with colors that are reminiscent of the golden age of Hollywood and very contemporary lighting. How do you work to achieve such precision? *We don't have money for fancy rigs, so everything we shoot is accommodated to the space, paying close attention to location and general mise-en-scène. For Mariana, the photography was certainly much more naturalistic and stripped down than it was in Mambo, partly because of the remote locations and precarious conditions, but the basic approach was similar for the two projects. The DP for Mariana was young Liberman Arango, who had worked on Mambo Cool as a teenager holding the boom mic. He is strong-armed, multi-talented and resourceful, and I thank him for understanding the limitations of the equipment and using them to our advantage.*

With a very loose narrative and striking and odds lines, the film has a very singular development. How did you work on the editing? *I started editing with more linear intentions, but the blueprints of this paved course were soon invaded by the desert sands. When I finally sat down with Felipe Guerrero, who was both the producer and the editor on the project, he threw more dynamite into the infrastructure and used the rubble to construct a poetry of ruins. Montage is the natural way of the rebellious Guajira peninsula, a place that has always disrupted illusory order and tripped up the past and future.*

Interviewed by Rebecca De Pas

BEUYS
ANDRES VEIEL

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

12H00 VIDEODROME

EP HISTOIRES DE PORTRAIT

Film projeté en allemand
sous-titré anglais

Beuys médiatique, Beuys politique, Beuys artiste, Beuys agitateur… Andreas Veiel offre ici une lecture personnelle de l'homme au feutre, 30 ans après sa disparition. Riche d'archives visuelles et sonores parfois inédites, voici une plongée au coeur de la complexité de l'artiste face à son époque, avec son rire, lui, qui malicieux, interrogeait : « Voulez-vous faire une révolution sans rire ? »

OSTINATO, AL-ÁNDALUS

EP HISTOIRES DE PORTRAIT

EN PRÉSENCE DE ANNE-MARIE FAUX

21H30 VILLA MÉDITERRANÉE

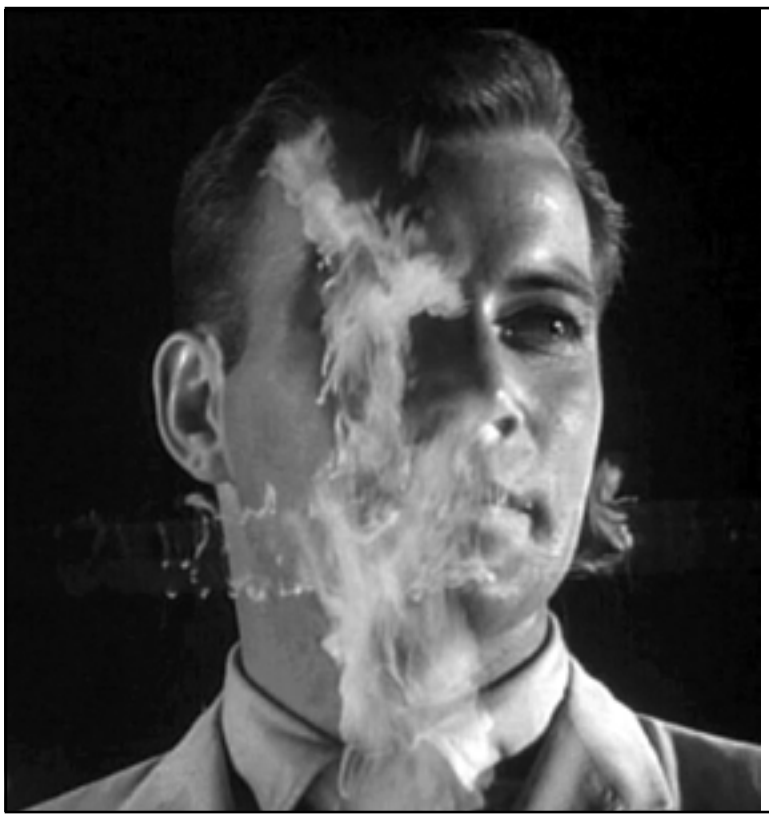
Pouvez-vous nous parler de tous ces lieux qui, parfois difficilement identifiables, composent pourtant le film ? Les lieux d'Ostinato, comme d'autres éléments du film – voix, visages, langues, regards, récits, archives, affects – tendent de toute leur modeste puissance à ne pas être réduits à une assignation. L'assignation, l'identification appartiennent au vocabulaire juridique et/ou policier : ici tout se révolte, refuse de s'incliner devant ça. Si nous sommes de là où on vit, les lieux sont de là où ils nous regardent passer.

Les personnes que vous filmez habitent ces lieux ? La commune mesure de ces lieux, langues, présences, images, c'est la trace obstinée qu'ils laissent en nous, pour toujours ou pour un instant, comment ils habitent – et hantent parfois – nos vies. Nous en sommes les locataires provisoires. Ils sont berceaux et tombeaux, et entre ces deux points, apparaissent des chambres multiples, des bains de lumière et d'ombre, des présences sans nom et sans qualités autres que leur fugacité et leur entêtement à faire retour.

Le film semble suivre la trace de corps et langues dispersés ? Pendant un certain temps, le film s'est appelé « Le Boléro de l'âne ». Marker filma un jour en Serbie Le Tango de l'éléphant. Nous sommes tous des dispersés, pour les chagrins et pour les joies. Ostinato tend à ne résoudre aucune énigme, il est même l'ange gardien de cette énigme native : comment habiter le monde, comment désoffenser le monde, comment cesser de parler pour enfin dire.

Tous ces personnages séparés semblent pourtant être reliés par quelque chose ? Ce qui advient dans cette dispersion-là c'est que notre coeur tend vers le Sud et que chacun de nous possède une seconde patrie où tout ce qu'il fait est innocent. Cette patrie seconde elle aussi est sans nom, tout ce que nous pouvons en dire c'est qu'elle nous est aussi nécessaire que l'air ou que l'eau, qu'elle vient au secours de notre « besoin de consolation », et qu'elle se déplie dans les natures d'images, les variations musicales des langues, les multiples façons d'aimer, dans des pensées faites pour nos pieds, des pensées qui se puissent danser hors des assignations mortifères, autant que peut l'espérer une prière au/en cinématographe.

Propos recueillis par Vincent Poli



EP **ROGER CORMAN & CO**
UN ANGE SAUVAGE À HOLLYWOOD

aujourd'hui

10h00 Variétés 5
THE WILD ANGELS
Roger Corman

10h15 MuCEM
THE INTRUDER
Roger Corman

19h15 Variétés 1
X : THE MAN WITH X-RAY EYES
Roger Corman

21h30 Vidéodrome 2
PIRANHA
Joe Dante

William Shatner in The intruder, *de Roger Corman*

Séance Spéciale **DOC ALLIANCE**

95 AND 6 TO GO

EN PRÉSENCE DE KIMI TAKESUE, RÉALISATRICE

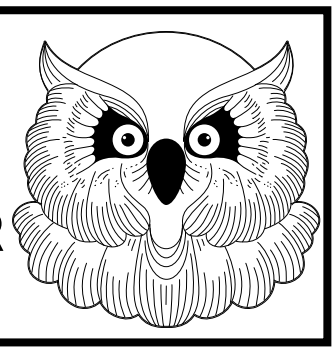
AUJOURD'HUI 11H45 **VARIÉTÉS 5**

Film projeté en anglais non sous-titré

JURY FIDLAB

de gauche à droite :
Fiorella Moretti (Luxbox, CEO ventes & acquisitions, Pérou),
Wilbirg Brainin-Donnenberg (programmatrice, directrice de Drehbuchforum Wien, Autriche) et **Roberto Olla** (Eurimages, directeur exécutif, Italie)

CE SOIR
AU FIDBack
RELATIF YANN & PHRED NOIR
(La Dame Noir)



PRIX PREMIER

LE PRIX EST DOTÉ PAR LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR. Attribué par le jury de la Compétition Française à un premier film présent dans la Compétition Internationale, la Compétition Française et les Écrans Parallèles. Les premiers films cette année sont : ***1048 Lunes*** (Charlotte Serrand, France), ***Cartucho*** (Andrés cháves Sánchez, Colombie), ***L'Exilé*** (Marcelo Novais Teles, France, Brésil, Portugal, Irlande, Royaume-Uni), ***I Used to Sleep on the Rooftop*** (Angie Obeid, Liban, Qatar), ***I Vetri Tremano*** (Allesandro Focareta, Cuba, Italie), ***Let the summer never come again*** (Alexandre Koberidze, Allemagne), ***Southern Belle*** (Nicolas Peduzzi, France) et ***Warless Day*** (Hamed Mohammadi, Allemagne).

First Film Award :The award is sponsored by the Provence-Alpes-Côte d'Azur Region. Awarded by the French Competition Jury to a first film in either the International Competition, French Competition or Écrans Parallèles.

FID 28e Festival International de Cinéma Marseille remercie ses partenaires officiels :

Région Provence Alpes Côte d'Azur · Ville de Marseille www.marseille.fr · Département Bouches du Rhône · CNC centre national du cinéma et de l'image animée · République Française · Ministère Culture Communication · Cofinancé par le programme Europe créative de l'Union européenne · Aix Marseille Provence · Procirep Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision · Scam · Air France KLM · cnp

Le Conseil d'administration du FIDMarseille
Paul Otchakovsky-Laurens - Président. Administrateurs : 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 : Louisa Fourage, Claire Habart, Jérôme Nunes, Giancarlo Siciliano. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Corrections : Claire Robert. Photographe : Carmen Leroi. Impression : Imprimerie Soulié.

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

www.fidmarseille.org