



© Emmanuelle Germain

Pour honorer sa mémoire, mais rappeler, surtout, qu'il est encore avec nous, c'est à Michel Trégan qu'est dédiée cette 24^e édition du FIDMarseille.

Président de l'association de 1996 à 2005, avant de céder la place à Aurélie Filippetti et siéger au conseil d'administration jusqu'à sa disparition le 2 mai dernier, Michel Trégan aura, durant ces 17 années, fait de la politique, de la culture, du cinéma, et du FID en particulier, ses causes et sa passion.

S'inquiétant à nos côtés, œuvrant sans relâche à notre stabilité et à l'accroissement de notre rayonnement, se réjouissant avec nous, s'émouvant comme nous de ce que le monde nous apportait à foison de beauté, d'intelligence, de colère et de dépit, il aura été un ange gardien et un complice, un grand oncle et un frère. Qu'il soit ici remercié de ses actions sans nombre, de son soutien constant, de l'exemple, enfin, le rire franc toujours aux lèvres, qu'il a été pour tous.

Jean-Pierre Rehm

2 JUILLET JOURNAL DAILY – FID – 2013

TSAÏ MING-LIANG président d'honneur



Vous êtes venu à Marseille à plusieurs reprises. Avec un film en compétition, à trois reprises, *A conversation with God* (2002), *Madam Butterfly* (2009), *No Form* (2012) et aussi comme *Président de la Compétition Internationale*. Aujourd'hui, vous venez en repérage pour un nouveau projet : quel regard portez-vous sur cette ville ? À la fin des années 90 à Paris, par hasard j'ai pu découvrir un film de Claire Denis, *Beau Travail* – en fait c'est plutôt *Nénette et Boni*, non ? Dans le film, l'image de l'errance de Marseille m'a laissée une forte impression. Et le jour où j'ai pu me retrouver dans cette ville avec ces mêmes sensations d'errance, cela était une évidence que d'être là. En effet, c'est une ville imprégnée de parfums d'érotisme exotique, un lieu de passage pour des hommes loin de leurs racines. J'ai encore en mémoire une profusion d'étals de marchands d'ail, image qui m'impressionne toujours. Et aussi le fait que le FIDMarseille soit un festival qui met en avant des films qui ont des personnalités, me séduit d'autant plus au moment où partout dans le monde, les festivals de cinéma ne veulent qu'aligner de grands noms, de grandes stars. Je me souviens de l'année où Jean-Pierre m'a demandé d'être président du jury de la compétition internationale, un jury qui rassemblait des cinéastes, artistes, philosophes, critiques, et où → ... suite de l'entretien page 2

“Le FIDMarseille n'est pas un festival tranquille. Et le 24^e n'échappera pas plus que les précédents à cette règle. Il est traversé par toutes les lignes de fracture de notre monde et toutes ses inquiétudes, ses espérances aussi. Il ne les représente pas, il les réfléchit. À nous de les voir et de les entendre, à nous de les penser.”

Paul Otchakovsky-Laurens



Celestial Wives of the Meadow Mari

ALKSEI FEDORCHENKO
en présence du réalisateur

FILM D'OUVERTURE / OPENING FILM / 20H00 / LA CRIÉE



Dans Celestial Wives of the Meadow Mari, se succèdent rites et cérémonies. Pouvez-vous nous éclairer sur cette tradition ? Le film n'aborde qu'une toute petite partie des rites et des traditions Mari. Nous n'avons été en mesure que d'effleurer cette grande culture, de jeter juste un œil sur cette rive lointaine.

Vingt-deux chapitres composent votre film. Tous partagent une même atmosphère, mais aucun n'est relié à l'autre par une narration conventionnelle. Pourquoi ce choix ? Pour moi, ces vingt-deux scènes sont autant de coups de pinceau. Ils créent une enluminure colorée et lumineuse, une broderie comme en

confectionnent les Mari, un calendrier populaire. C'est à la suite d'un montage long et minutieux que l'ordre des épisodes a été établi.

Dans votre dernier film Ovsyanki (Le Dernier Voyage de Tanya), la peuplade des Merya était le sujet, et vous décriviez déjà leurs rituels. Pourquoi ce privilège accordé aux peuples Volga-Finns ? Est-ce un projet au long terme ? Je me suis intéressé aux peuples finno-ougriens autant qu'à toutes les nations et à toutes les langues de la planète. Mais je ne suis pas attaché au folklore ni au cinéma dit ethnographique. Je travaille aujourd'hui sur des films qui relèvent de thèmes et de genres complètement différents.

Anthropologie fantastique, accepteriez-vous ce titre ? Et quelle influence aurait "l'anthropologie visuelle" sur votre travail ? Faire un film comme *Celestial Wives of the Meadow Mari* sans une étude anthropologique approfondie de l'histoire et des traditions du peuple Mari préalable aurait été impossible. Il y a même des gens qui qualifient mes films de science-fiction ou de documentaires de recherche artistique. Personnellement, je préfère : "conte documentaire".

Pourquoi toutes les femmes du film qui donnent leur nom à chaque chapitre, ont-elles toutes un nom finissant par « O » ? Parce que c'est beau. Et parce que la lettre "O" est le symbole du ciel.

Propos recueillis par Paolo Moretti





Ursula Biemann

PRÉSIDENTE DU JURY FRANÇAIS

Vos vidéos se situent quelque part entre le documentaire, la pratique artistique et la recherche, elles rompent avec les catégories traditionnelles. Pourquoi avez-vous ressenti le besoin de composer cet espace d'expression particulier, qu'est-ce qui vous a fait choisir cette voie ?

Ce choix est lié au moment où je suis entrée dans la vie professionnelle, à la fin des années 1980. Lorsque j'ai achevé mes études à la School of Visual Arts de New York, le discours sur l'art était déjà considérablement « contaminé » par d'autres disciplines, comme l'ethnographie, l'urbanisme, l'étude des médias, les cultural et postcolonial studies, ou les théories féministes. Il semblait évident que la théorie de l'art ne pouvait plus constituer le seul cadre de référence de mon travail. L'art devait se positionner par rapport à tous ces autres domaines de production de connaissance. Pour moi, cette mutation constituait

une expansion discursive importante et très excitante, je n'étais plus obligée de me limiter à l'art tel qu'il était défini par la théorie artistique ! Bien sûr, le monde autour de moi était aussi en pleine mutation, sous les assauts de la mondialisation galopante, comme j'ai pu l'observer pour la première fois le long de la frontière mexicaine en 1988. En tant que jeune artiste, il m'a semblé nécessaire de développer un langage esthétique capable de répondre à cette situation complexe et inédite. J'ai décidé de réfléchir à la fois à cette grande mutation géopolitique en cours, et à la forme la mieux à même de l'exprimer dans le domaine étendu de l'esthétique. Ces deux processus sont liés, et dans mon travail, ils reposent sur le concept de frontière. J'ai donc commencé mon parcours en me penchant sur une série de frontières géographiques (entre États-Unis et Mexique, Allemagne et République Tchèque, Espagne et Maroc) qui commençaient alors à jouer un rôle important dans les politiques migratoires internationales, tout en remettant en cause les limites de ma propre discipline. L'essai était le format le mieux adapté à cette démarche. *Performing the Border* en 1999 est mon premier essai vidéo, mais cela faisait déjà très longtemps que je réfléchissais à la question des frontières. J'avais utilisé la photographie et les fresques murales pour des installations dans des galeries, mais ce n'est qu'en me frottant à la vidéo que j'ai vraiment trouvé le bon support pour aborder la mondialisation. Après huit années passées à New York, je suis retournée en Suisse en 1991, car l'Europe était alors un endroit bien plus intéressant. J'ai commencé par travailler aux côtés des conservateurs du Shedhalle de Zurich, et à collaborer avec d'autres artistes pour introduire la critique post-coloniale sur la scène artistique suisse. J'ai ensuite acheté une caméra vidéo Hi-8 et je suis retournée à la frontière mexicaine. C'était un médium tout à fait nouveau pour moi. La superposition des images et du texte, le mouvement temporel rendu par le temps de la vidéo, la qualité narrative des séquences en images, les voix, la musique et les sons d'ambiance, tout cela réuni me permettait de rendre correctement la complexité du processus de mondialisation. J'ai eu l'impression qu'en concentrant tout cela dans une vidéo, j'arrivais à mettre le doigt sur ce que cette période signifiait. Mais ce produit visuel hybride n'a pas été tout de suite bien accueilli dans le monde de l'art. Il a fallu quelques années pour que ce type de travaux fondé sur la recherche, le contenu et la théorie soit enfin accepté. Cela explique pourquoi j'ai tellement écrit et publié sur mes vidéos : j'avais vraiment besoin de situer mon travail dans un contexte intellectuel qui permettait le mieux de le comprendre. Les théoriciens de l'art n'ont pas tout de suite été capables de fournir ce cadre adéquat. Depuis, j'ai continué d'accompagner mes vidéos par l'écriture. Lorsque le mariage entre documentaire et pratique artistique s'est généralisé au point de devenir une mode, les musées et les biennales à travers le monde se sont mis en quête de vidéos qui, en plus d'étudier et de traiter de sujets géopolitiques, proposaient une auto-réflexion sur leur propre forme artistique. Mes vidéos ont donc été soudainement très demandées, et elles ont été montrées dans de nombreuses expositions internationales abordant des préoccupations mondiales, comme on a pu en voir régulièrement ces dix dernières années.

Comme vous venez de l'indiquer, vos vidéos sont très engagées sur des questions géopolitiques. Quelle est votre position en tant que cinéaste ? La géopolitique est un phénomène mêlant expansion territoriale et positionnement stratégique. Je commence par me rendre sur certains sites-clés où les dynamiques géopolitiques apparaissent au grand jour, comme les frontières, les espaces transfrontaliers, les camps de réfugiés, ou encore la zone de construction d'un gigantesque pipeline en Mer Caspienne, par exemple. Au lieu d'envisager les frontières comme des lignes de séparation, je les considère comme des espaces complexes d'interconnectivité culturelle. Ce sont des espaces relationnels où les gens composent avec différentes façons d'être au monde, à travers des priorités économiques et des pratiques sociales différentes. Ce sont des endroits très riches pour la documentation vidéographique. Les grandes frontières, comme celles qui entourent le nord industrialisé, sont également sources d'exploitation économique, car toute cette interactivité ne va pas sans heurts. Mais j'évite catégoriquement de créer des victimes en me lamentant sur ces conditions abusives. Je me concentre plutôt sur les nombreuses stratégies que développent les immigrants et les communautés frontalières pour survivre et résister aux conditions qui leur ont été imposées artificiellement. J'ai aussi pour principe de montrer comment les nations industrialisées sont en fait responsables de ces conditions, plutôt que de stigmatiser tel ou tel terroir reculé en expliquant à quel point il est effroyable et dangereux. Lorsque j'ai travaillé sur un réseau d'immigration clandestine au Sahara, j'ai été stupéfaite de voir à quel point ces gens sont courageux et bien organisés. Ou prenez l'exemple de ces femmes qui passent de la contrebande dans la région de Ceuta et Melilla, voyez comme elles multiplient les épaisseurs de vêtements, jusqu'à doubler de volume. La logique économique de la frontière s'inscrit ici sur chaque épaisseur de ce corps féminin, en transformation et en mouvement. C'est ce genre d'images qui m'intéresse. Bien sûr, je m'intéresse aussi à la façon dont la réalité peut être affectée par mon travail sur le terrain. J'imagine que la situation que j'observe a beaucoup à voir avec ma présence sur les lieux. Je m'interroge donc sur le statut du travail de terrain dans la pratique artistique, comparé à la recherche anthropologique ou aux missions des agents secrets, puisque je travaille souvent de façon clandestine.

Quels sont vos derniers projets en date ? Ces dernières années, j'ai plus ou moins laissé les questions d'immigration derrière moi pour me consacrer à l'écologie et aux ressources naturelles. Il y a deux mois s'est ouvert une exposition de mon travail à Berlin, qui vient parachever une importante recherche vidéo. *Egyptian Chemistry* est une installation composée de cinq vidéos sur le thème de l'écologie de l'eau. Elle montre comment la composition chimique de l'eau et du sol a changé en Égypte en quelques décennies, et comment cela a pu affecter les politiques d'exploitation de territoire, les subventions, les grandes réformes territoriales et le système d'approvisionnement en nourriture, jusqu'à entraîner une grave crise alimentaire, un mécontentement populaire et finalement une révolution. À travers ce projet, je propose pour ainsi dire une archéologie de la révolution. J'ai prélevé des échantillons d'eau le long du Nil, d'Assouan jusqu'au delta, et je les ai exposés dans une sorte de laboratoire de chimie à côté de mes vidéos. Mais le cœur du projet, ce sont surtout les nombreux entretiens avec des écologistes, un physicien spécialisé dans l'étude de l'atmosphère, des militants paysans, des agronomes, des chimistes, et un métaphysicien, qui abordent la transformation physique de l'Égypte. Une autre de mes vidéos récentes, *Deep Weather*, est montrée en ce moment à la Biennale de Venise. C'est un essai vidéo très court avec une voix off obsédante qui fait le lien entre l'exploitation du sable bitumineux au nord du Canada et des scènes montrant des habitants du Bangladesh en train de construire une énorme digue de boue pour protéger leur village, bâti sur le delta, de l'irréversible montée des eaux. Dans cette économie particulière, des actions entreprises en un point précis de la planète ont un impact sur des communautés vivant à l'autre bout du monde. Mais du fait de la boucle de rétroaction, ces événements se déroulent simultanément. Ces problèmes sont passés au premier plan pour de nombreux acteurs culturels ces dernières années.

Quelles sont vos attentes en tant que membre du jury ? J'ai seulement hâte de voir plein de nouveaux films de qualité, et de découvrir quelles questions pressantes taraudent leurs auteurs en tant qu'artistes, cinéastes, chroniqueurs culturels et citoyens du monde.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

CAMPUS

Campus 2013 est un projet de Marseille-Provence 2013 qui développe une plateforme de rencontres et d'échanges autour de la jeune création. Sept projets coproduits avec les écoles d'art du territoire de la Cap-

itale européenne de la culture proposent une série de masterclasses à de jeunes artistes de Méditerranée, ainsi qu'un temps fort autour des restitutions partagées avec le public entre le 1^{er} et le 13 juillet 2013.

FIDCampus s'inscrit dans Campus. Onze étudiants issus d'écoles de cinéma du pourtour méditerranéen et de France participeront à ce programme de formation. Les étudiants prendront part à des sessions critiques autour de leurs films de fin d'études, qui seront analysés par Yann Dedet, monteur, Caroline Champetier, chef opérateur, Khalil Joreige et Marie Voignier, réalisateurs. Ils seront présents aux journées du FIDLab, plateforme d'incitation à la coproduction du FIDMarseille. Également au programme de la formation : un panorama des fonds de soutien et plateformes de coproduction, une rencontre avec les producteurs Philippe Avril (France, Unlimited) et Luis Urbano (Portugal, O som e a furia), une visite des studios de postproduction la Planète rouge avec leur directeur Lionel Payet et une rencontre avec Tahar Chikhaoui.



Caroline Champetier

« Je suis spectatrice de films, dans une salle de cinéma, bien sûr, mais également sur un plateau. Lorsqu'après la discussion avec le metteur en scène et la conception du plan, puis l'organisation de la lumière ; après tous ces intenses moments de préparation, parfois difficiles, je reprends ma place derrière la caméra, c'est

comme si je me rapprochais de la place du spectateur. C'est avant tout pour cette raison que je tiens au cadre. En occupant cette place, on éprouve presque quelque chose de spirituel. La place du spectateur, qu'il s'agisse de la vôtre ou de la mienne à ce moment précis, est une place de grâce car nous recevons quelque chose. C'est peut-être en ce sens que Godard disait que le cinéma aurait pu devenir un culte. » C.C.



Yann Dedet

« Une des qualités du monteur, c'est qu'il faut être un caméléon. Il faut un bon équilibre entre une dose de « caméléonisme » et une forte personnalité. Un béni-oui-oui selon moi n'est pas bon monteur, parce que le metteur en scène a besoin d'opposition et même d'un petit peu de bagarre. Il y a souvent des points du film où surgissent de gros désaccords et ceux-ci peuvent aller loin parfois. » Y.D.



Marie Voignier

« J'appréhende certaines questions ou rencontres que j'ai du mal à saisir, avec les outils cinématographiques comme procédure de connaissance, de connaissance sensible et remplie de non-savoir. J'ai filmé des situations et des gens dans ces situations au fur et à mesure que je les ai trouvés dans la presse, par des rencontres

ou par hasard : un chef d'entreprise virtuelle, des cow-boys, des oiseaux, des agriculteurs, une actrice anglaise, un muséologue grec, des journalistes internationaux, des tropiques, de vieilles dames allemandes, un cryptozoologue, un Mokélé-Mbembé, un cuisinier conspirationniste, un géomètre et une urbaniste : un réel foisonnant mais cadré, capté mais mis en scène, de façon sincère mais construite.

Je pourrais reprendre à mon compte cette déclaration de l'inspecteur Maigret : « Mon métier n'est pas de croire, mais de découvrir des preuves et d'obtenir des aveux. » en la modifiant toutefois un peu : mon métier est de faire croire en des preuves et de mettre en scène des aveux. » M.V.



Khalil Joreige

« Joana et moi on essaie de redonner une puissance à l'image, c'est ça notre travail. Ça passe par un travail sur l'histoire, sur le fait de se doter d'une histoire. C'est pour ça que c'est important de s'inscrire dans une histoire et aussi dans une histoire du cinéma. Les images de flux sont consommées, digérées et évacuées. Au cinéma il y a un autre genre d'images : elles constituent une mémoire, une histoire, un document, et elles produisent

quelque chose. Je crois qu'il y a quelque chose qui reste, et c'est ça qui nous intéresse. Et puis c'est une énergie de vie. On croit à la puissance du cinéma, on croit à la salle, on a confiance dans le spectateur. On croit que quand on est dans une salle, il y a quelque chose qui se produit, qui dépasse la géographie, la langue. Il y a quelque chose de fort qui peut ouvrir une route. » K.J.

RENCONTRE AVEC CAROLINE CHAMPETIER ET YANN DEDET

Tourner contre le scénario et monter contre le tournage

15-17H / 4 JUILLET 2013 / TNM LA CRIÉE



LA COMPAGNIE lieu de création

VERSION ORIGINALE NON SOUS-TITRÉE
Özlem Sulak

EXPOSITION

du 16 mai au 7 septembre 2013 à la Compagnie
et du 13 juin au 1^{er} septembre au FRAC.

19, rue Francis de Pressensé 13001 Marseille
www.la-compagnie.org



PASOLINI, LE CINÉMA AU MIROIR DE L'ÉCRITURE

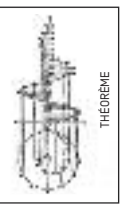
Comment sait-on qu'un cinéaste est aussi un écrivain ? Parce qu'il écrit le texte de ses films. Oui mais pas seulement. Plutôt parce qu'il instaure entre l'image et le son, entre la parole et le silence, entre les mots et les choses un rapport singulier, étrange parfois, qui déjoue le traditionnel équilibre cinématographique, qui renonce à la sacro-sainte (et peut-être fautive) vérité que le cinéma est surtout un art visuel. Le cinéaste-écrivain

renverse les hiérarchies : si bien sûr il ne renonce pas à l'image, quoique cela arrive parfois (cf. Duras), son cinéma est aussi un art du texte, une mise en son du verbe, un filmage de l'écriture. Pasolini est l'un de ces cinéastes-là. Très tôt chez lui, dès les poèmes frioulans de jeunesse (écrits en frioulan, le dialecte maternel) – l'écriture est du côté de l'aurore, de la rosée, des foins tout justes coupés, de la sensualité, des roses et de la transparence. Et cette idée de l'écriture ne le quittera jamais vraiment. Dans *Les Cendres de Gramsci* (1963), hommage au théoricien italien du marxisme, on peut lire : « Et tout autour gronde de joie / sans fin, cet instrument à percussion [le poème] / que font le sexe et la lumière. » Cette conception de l'écriture liée à la lumière transparait souvent dans le cinéma de Pasolini. Dans *Les Contes de Canterbury* (1972), Pasolini qui s'est donné le rôle de l'écrivain Chaucer se filme en plein travail d'écriture. C'est un plan frontal et la page d'écriture disparaît derrière cinq ou six bougies placées à l'avant-plan. Ce qui est écrit est directement de l'ordre de la lumière, devient lumière avant même d'être signé. Dans *Médée* (1969), Maria Callas est réveillée par le Soleil, son ancêtre, qui lui parle et lui tient à peu près ce langage : agis, lutte contre Jason. Alors commence une longue tirade de Médée qu'elle prononce en allant et venant dans une pièce comme si elle allait et venait sur la page et où elle réclame, pour elle et pour les femmes, le droit à la juste parole : « Je vais directement au signe » dit-elle, c'est-à-dire je ne suis plus exclue de la langue. Dans *Uccellacci e uccellini* (1966), deux hommes, deux sous-prolétaires, marchent. Ils rencontrent un corbeau (noir, cela va sans dire) marxiste et moralisateur. Lequel fait la morale, qui est son métier politique. À ce noir-là s'oppose la lumière de la lune qu'à plusieurs reprises, au cours du film, les nuages dévoilent. La lune est explicitement désignée par l'un des deux compères comme le signe poétique d'un sens secret, unique, d'un rapport personnel aux choses dégagé de la politique et de tout rapport collectif au monde : « Mais toi aussi tu la vois ? Moi, il me semble que c'est une chose que je suis seul à voir. » Plus tard, les deux gaillards mangeront le corbeau et rencontreront une prostituée nommée Luna. L'écriture, chez Pasolini, est donc liée à une double clarté : lumière du soleil, que même la lune reflète, nudité du corps. On peut dès lors faire l'hypothèse suivante : c'est le souci de la lumière qui fit de Pasolini le (si bon) cinéaste qu'il devint. En passant au cinéma, il poursuivait sa quête de la lumière. Je ne fais d'ailleurs ici que poursuivre ce que Pasolini nous souffle à l'oreille : « Au fond, faire du cinéma est une question de soleil. » Le soleil était déjà dans les poèmes, il l'épale maintenant dans les films. Poésie = lumière = cinéma, telle est à peu près l'équation. En suivant la manière dont la lumière éclaire le monde, la manière dont les prostituées d'Accattone (1962) se rapprochent des réverbères, la manière dont Œdipe est perpétuellement aveuglé par le soleil africain et doit se protéger les yeux de la main, la manière dont l'aurore légère se lève sur les amants du Décaméron (1971) – Pasolini se demande quel sens ne cesse de s'écrire dans le monde. ■

Stéphane Bouquet

IL VANGELO

DEMAIN 09:30
TNM LA CRIÉE



SECONDO MATTEO L'ÉVANGILE SELON SAINT MATTHIEU

PIER PAOLO PASOLINI



« Mon idée : suivre point par point l'Évangile Selon Saint Matthieu, sans en faire un scénario ou une adaptation. Le traduire fidèlement en images, en suivant les récits sans aucun ajout ni omission. Même les dialogues devraient être rigoureusement ceux de Saint Matthieu, sans la moindre phrase d'explication ou de raccord : car aucune image ni aucune parole ajoutée ne pourra jamais être à la hauteur poétique de ce texte. Et c'est cette hauteur poétique qui m'inspire avec autant de force. C'est une œuvre de poésie que je veux réaliser. Pas une œuvre religieuse dans le sens courant du terme, ni une œuvre idéologique de quelque façon que ce soit (...). Et c'est pour ça que je dis poésie : instrument irrationnel pour exprimer mon sentiment irrationnel envers le Christ. »

LA FORCE SCANDALEUSE DU PASSÉ

Rétrospective intégrale des films de Pier Paolo Pasolini,

en partenariat avec l'INA Méditerranée, le cipM, Alphetville et Marseille Provence 2013



IN THE LAND OF THE HEAD HUNTERS

Edward S. Curtis

création musicale par **Rodolphe Burger**

17H45
TNM LA CRIÉE

SAMEDI 6 JUILLET



CINÉ CONCERTS

L'ÉTROIT MOUSQUETAIRE THE THREE MUST-GET-THERES

Max Linder

accompagnement musical par **Nicolas Cante**

GRATUIT

22H00
THÉÂTRE SILVAIN
PROJECTION EN
PLEIN AIR



LE FIDMARSEILLE
REMERCIÉ SES
PARTENAIRES
OFFICIELS :



LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FIDMarseille

Paul Otchakovsky-Laurens, président. Administrateurs : Pierre Achour, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carengo, François Clauss, Gérald Collas, Henri Dumolié, Monique Deregibus, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

JOURNAL FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : David Amalric, Rebecca de Pas, Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : David Amalric, Doriane Chevenet, Philip Clark, Holly Dye, Céline Guenot, Claire Habart, Eve Judelson. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Lucie Champagnac. Impression : Imprimerie Soulié.