



## SOIRÉE D'OUVERTURE EN PRÉSENCE DE ISABELLE HUPPERT

**FID 10**  
JUILLET 2018  
JOURNAL / DAILY

## HOME D'URSULA MEIER

*Comment une jeune réalisatrice comme vous est-elle parvenue à monter un premier long métrage de fiction aussi ambitieux – à tout point de vue – pour les standards helvétiques? Comme je ne supporte*

pas de me répéter, chaque film signifie pour moi une prise de risque totale. J'aime bien aller vers ce que je ne connais pas. Mais mon téléfilm pour Arte, tourné très vite en vidéo avec une petite équipe, est tout aussi ambitieux qu'une production comme *Home*. L'ambition est dans l'enjeu artistique, quels que soient les moyens à disposition; dans le désir d'essayer des choses différentes, d'interroger le langage cinématographique. Cela dit, c'est vrai que j'ai expérimenté tout ce que l'on déconseille pour un premier long métrage: acteurs connus, décors à construire, voitures, enfants, animaux !...

### *Comment le choix des comédiens s'est-il opéré?*

J'avais pensé à Isabelle Huppert en écrivant, elle a beaucoup aimé le scénario et dit oui très vite. Olivier Gourmet a été choisi ensuite. Je me suis dit que prendre deux acteurs aussi différents – et talentueux – donnerait un mélange étonnant. Pour les enfants, j'avais beaucoup aimé Adélaïde Leroux dans *Flandres* et nous avons trouvé les deux jeunes en Suisse.

### *Vous avouez partager une obsession « jusqu'au-boutiste » avec les personnages de Home et de vos autres fictions. Est-ce une qualité (ou un défaut) nécessaire pour faire du cinéma?*

Oui, il faut s'accrocher ! Avec la distance, je réalise que je reviens toujours à ce thème. Il y a une phrase du cinéaste taiwanais Tsai Ming-liang qui résume bien ma pensée: « Quand on se trouve dans une situation tragique à l'extrême, qu'il n'y a plus d'échappatoire, qu'on est acculé, c'est là que d'un seul coup on peut se libérer, trouver la force de s'en sortir ».

*Home est à la fois très « cinématographique » et très théâtral : on imagine une mise en scène où le son des voitures suffirait à représenter l'autoroute...*

Un metteur en scène de théâtre m'a, en effet, dit qu'il aimerait beaucoup adapter mon scénario. C'est sans doute dû au huis clos. Mais c'est un film puissamment cinématographique, où le son est aussi important que l'image. S'il est mis assez fort, le spectateur fait presque l'expérience « physique » de vivre au bord d'une autoroute!

*Par son thème très métaphorique et ses couleurs vives, Home évoque le cinéma des années 1970. On pense par exemple à Week-end de Godard. Était-ce une référence pour vous?*

Très inconsciemment. Ce n'est pas un film référentiel, mais qui brasse tout ce qui m'a nourri et donné envie de faire du cinéma. Avec Agnès Godard, j'ai plutôt travaillé à partir de photos; notamment *Insomnia* de Jeff Wall, où l'on voit un type endormi sous une table de cuisine.

### *Comment définiriez-vous le genre du film ?*

Je crois que c'est un film assez singulier. J'avais envie de mélanger les tons et les genres, de passer d'une scène dramatique à une autre plus burlesque, de penser autant à Tati qu'à Pialat. Dans la façon de filmer aussi, on commence par une caméra à l'épaule pour finir avec des plans très posés. Seul le dernier plan est en mouvement et du point de vue de la route. On rejoint ainsi l'origine de *Home* : en voiture, j'ai vu des maisons juste au bord de la route et je me suis dit qu'il serait intéressant d'inverser le regard. En fait, c'est un road movie à l'envers.

### *Et sa morale ?*

C'est une fable contemporaine sur la famille, sur un isolement qui vire à la folie. Il y a entre les personnages une intimité extrême, un lien fusionnel que l'autoroute va révéler. Il devient un écran sur lequel chacun projette ses névroses. Il représente aussi le monde – violent, agressif, polluant – débarquant chez des gens qui pensaient pouvoir vivre seuls, en marge. En cela, c'est un film qui parle de la Suisse.

Entretien avec Mathieu Loewer pour Cineuropa, le 14/10/2008.

## 21H30 AU THÉÂTRE SILVAIN

ENTRÉE LIBRE / NAVETTES DU FID GRATUITES,  
DÉPART QUAI DU PORT FACE À L'HÔTEL DE VILLE À 19H45 ET 20H45

## MASTERCLASS ISABELLE HUPPERT

ANIMÉE PAR CAROLINE CHAMPETIER ET ANTOINE THIRION  
MERCREDI 11 JUILLET - 14H30 - VILLA MÉDITERRANÉE



demain



ISABELLE HUPPERT  
STEPHANE AUDRAN  
JEAN CARMET

**VIOLETTE  
NOZIÈRE**



ISABELLE HUPPERT  
**MALINA**



DEMAIN 11 JUILLET :

**POOR RICH LITTLE GIRL  
MATCH GIRL**

EP EDIE SEDGWICK,  
ANDY WARHOL



**PAULA GAITÁN**  
PRÉSIDENTE DU JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE



**1. Dans votre oeuvre cinématique vous prenez souvent comme point de départ des figures artistiques qui vous inspirent. Que cherchez-vous à montrer chez elles ?** C'est fascinant d'établir un dialogue entre artistes à travers le cinéma : une œuvre illumine une autre. Je ne m'intéresse pas exclusivement à des artistes déjà consacrés comme Arto Lindsay au Eliane Radigue, mais aussi à des auteurs ou artistes plus obscurs, moins connus du grand public. Par exemple l'actrice underground brésilienne Maria Gladys, protagoniste du film *Vida*, 2008. Lorsqu'en 1993 je suis rentrée en Colombie, mon pays natal, j'ai réalisé quarante documentaires produits par la télévision nationale, sur des individus que je rencontrais au jour le jour. Ce projet me permettait de créer une espèce de cartographie de mon pays au moment d'une grande violence. Rencontrer, dans des espaces de résistance, des artistes et des intellectuels, malgré la guerre intestine en cours. Je m'intéresse aux personnages en tant que corps occupant un espace à déterminer. Ce n'est plus de la « mise en scène » mais de la « mise en place », car j'établis des coordonnées, des points de départ et d'arrivée. Entre ces points, il y a une grande liberté d'improvisation laissée à l'acteur amateur ou professionnel. Une influence de la chorégraphie, peut-être.

**2. Comment envisagez-vous la captation d'expériences musicales, et notamment lors de performances radicales ?** Lorsqu'on filme la musique noise, c'est un rapport d'attraction et répulsion entre la caméra et la musique. Il y a un rapport physique : musique et sons nous séduisent de manière intense et immédiate, ce sont des sons « coup de foudre », que nous aimons instinctivement, indépendamment de leur qualité sonore que nous répudions. Dans mes films musicaux on retrouve souvent des longs plan-séquences, caméra à la main, qui manifestent cette relation entre l'image et le son. Un plan-séquence pourra parfois suivre la totalité d'un morceau, ou bien accompagner une improvisation comme s'il s'agissait de free jazz. Le son, le bruit et le silence sont la structure du montage de *Subtle Interferences*. Ce film propose des contrastes et textures, des interférences sonores, plutôt qu'un dialogue avec le musicien. Peut-être un portrait en partition du musicien, un conflit entre l'objet filmé et celui qui filme ? La seule certitude, c'est que l'épicentre du film est le son, et que ce n'est pas exactement un film sur Arto, mais à partir de lui.

**3. Quels sont les mouvements et possibilités du cinéma qui vous passionnent aujourd'hui ?** La mode ne m'intéresse pas : les films qui font l'unanimité me semblent douteux. Il y a beaucoup d'auteurs à découvrir dans le cinéma latino-américain. Des œuvres inquiétantes, des films souvent modestes en termes de production mais puissants esthétiquement. Je recherche des films qui posent des questions, me déséquilibrent, plutôt que des œuvres qui s'approchent de vous avec des affirmations et laissent le spectateur passif. Il me semble que c'est au public de toujours compléter l'œuvre. J'aime Joris Ivens, Stan Brakhage, Ken Jacobs, Jonas Mekas, Marie Menken, Kenneth Anger, Robert Beavers, Artavazd Pelechian, Ousmane Sembene, Roberto Rossellini, Glauber Rocha, Paulo Rocha, Straub & Huillet, Raul Ruiz, Chantal Akerman, Sara Gomez, Lav Diaz, Tsai-Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Joao Pedro Rodriguez, Werner Schroeter, Philippe Garrel, Claudine Eizykman, Carole Schneemann, Vera Chytilová et beaucoup d'autres. Adirley Queiroz au Brésil et Carlos Mayolo en Colombie. Certains auteurs qui pensent l'art comme un tout – Eisenstein, Godard, Pasolini – laissent en héritage des textes critiques fondamentaux. Ainsi je reviens toujours à *Révision* critique du cinéma de Glauber Rocha et *Metaphors of Vision* de Stan Brakhage pour m'inspirer.

**4. Vous étiez présente l'année dernière au FID avec Subtle Interferences, magnifique portrait du musicien Arto Lindsay. Qu'attendez-vous en tant que présidente du jury de la Compétition Internationale cette année ?** J'avais été très bien accueillie au FID l'année dernière, où nous avions eu des débats enthousiastes sur le film et surtout des questions relatives au son. Le FIDMarseille est un festival nécessaire et urgent dans un monde actuel très turbulent. Il ouvre un espace de réflexion riche de dialogues, d'échanges entre les auteurs.

Propos recueillis par Vincent Poli

*1. In your work as a director your starting point is often some artistic figures that have served as inspirations to you. What is it that you want to highlight about them ? I just find it fascinating to strike off a conversation between artists through cinema.*

*because one work really illuminates the next one. I'm not solely interested in artists that are already well-established, like Arto Lindsay or Eliane Radigue, but also in more obscure artists or authors, who are not really high-profile figures. I'm thinking for instance of underground actress from Brazil Maria Gladys, who played in Vida (2008). Back in 1993 I came back from Colombia, my native country, and I directed some forty documentaries produced by national TV. These were about individuals that I met on a daily basis. That project helped me delineate some sort of cartography of my own country at a time of great violence. It was a way to meet with some artists and intellectuals within some spaces of resistances, at times of ongoing internecine feuds. I'm interested in characters as bodies filling a space to be determined. This is not so much film-directing so much as space-directing, for I establish coordinates, starting points and points of arrival. Between these points the amateur or professional actors have a great deal of leeway for improvisation. Maybe this is the influence of choreography on me, I don't know.*

**2. How do you handle the recording of musical experiments, notably in radical performances ? When you film Noise music, this is about an attraction / repulsion dialectic between the camera and the music. There is a physical connection: music and sound attract us in an intense and immediate way, these are "love at first sight" sounds, which we love instinctively and regardless of their sound quality, which is abhorrent. In my musical films, you often find long sequence-shots, with a hand-held camera, which highlight this connection between images and sound. It may happen that a sequence-shot follows through a whole song, or else accompanies an improvisation as though it all were free jazz. Sound, noise and silence together weave the editing of Subtle Interferences. This film suggests contrasts and textures, sound interferences, rather than a dialogue with the musician. Maybe this is a music score drawing a portrait of the musician, a conflict between the filmed object and the one who is shooting? The only thing we can know for sure is that sound is the epicenter of the film, and that the film is not really about Arto, rather than Arto is the film's starting point.**

**3. What are the moves and potentialities of cinema that you find fascinating today ? What is fashionable doesn't interest me; I am doubtful about films which generate consensus. There are many artists to be discovered in Latin-American cinema. Some ominous works, very often modest films from a production standpoint but films which are aesthetically powerful nonetheless. I am on the lookout for films which raise questions, unsettle me, rather than films that come to you with certainties and make the audience passive. It seems to me that it is always up to the audience to complete films. I like Joris Ivens, Stan Brakhage, Ken Jacobs, Jonas Mekas, Marie Menken, Kenneth Anger, Robert Beavers, Artavazd Pelechian, Ousmane Sembene, Roberto Rossellini, Glauber Rocha, Paulo Rocha, Straub & Huillet, Raul Ruiz, Chantal Akerman, Sara Gomez, Lav Diaz, Tsai-Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Joao Pedro Rodriguez, Werner Schroeter, Philippe Garrel, Claudine Eizykman and many others. Adirley Queiroz in Brazil and Carlos Mayolo in Columbia. Some artists who envisage art as a whole – Eisenstein, Godard, Pasolini – who have bequeathed to us some foundational critical texts. In this way I always come back to A Critical Revision of Brazilian Cinema by Glauber Rocha and Metaphors of Vision by Stan Brakhage, which inspire me.**

**4.You were already present last year at FID with Subtle Interferences, a magnificent portrait of musician Arto Lindsay. What are your expectations this time around, as the President of the International Competition Jury? I received a delightful welcome at FID last year, and we had some passionate debates on the film and above all on questions pertaining to sound. The FIDMarseille is a necessary and urgently needed festival in this turbulent world of ours. It opens a space for thought, dialogue and exchange among artists.**

Interview by Vincent Poli.



**11.07 / 10H00 / VILLA MÉDITERRANÉE**  
**12.07 / 10H15 / VARIÉTÉS**

# CLIMATIC SPECIES

PREMIERE MONDIALE WORLD PREMIERE

**CHRISTIANE GEOFFROY**

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE



**1. De film en film, vous manifestez votre intérêt pour les sciences ,et la biologie en particulier. Ici il sera question de l'évolution du vivant. Comment est né ce projet ?**

Tout mon travail artistique depuis de nombreuses années concerne la transmission du vivant et la transmission du savoir. J'ai beaucoup travaillé sur la reproduction, les manipulations génétiques, le clonage, l'éthique, la biologie et avec les grandes sécheresses du début des années 2000, mon travail s'est orienté autour des changements climatiques. En 2014, j'ai été lauréate de l'Atelier des Ailleurs et je suis partie quatre mois sur l'archipel des Kerguelen en Terres australes et antarctiques françaises. J'ai vécu avec des scientifiques et des militaires, entourée d'animaux sauvages. En rentrant, j'ai réalisé *Même la lune tangue* , film sur la complexité des relations humaines avec les non - humains (animal & végétal) en conditions extrêmes. Pour enrichir mes observations, j'ai lu de nombreux essais liés à l'anthropologie et la philosophie de Donna Haraway, Philippe Descola, Vinciane Despret, Edouardo Viveiro di Castro, et plus dernièrement, Nastassja Martin, Edouardo Kohn, Baptiste Morizot... Ces lectures ont infusé et construit *Climatic Species*. L'idée du film est née d'un entretien filmé d'Hervé Le Guyader, professeur émérite de biologie évolutive à l'université Pierre et Marie Curie, dans lequel il raconte que contrairement aux dogmes classiques de la biologie, l'hybridité fertile de certaines espèces animales est possible. L'idée d'hybridité fertile est ainsi devenue la ligne de force du film.

**2. Un aulne, un cèdre du Liban, une ourse, un céphalopode... Comment s'est constituée cette singulière galerie de personnages ?**

Tous les acteurs, animal, végétal et humain amènent un point de vue différent et avec chacun d'eux, j'ai vécu une expérience singulière et forte. Ils deviennent les ambassadeurs d'une cause commune. Comment vivre ensemble ? L'ourse slovène, l'aulne, l'ourse polaire hybride, le cèdre du Liban et le céphalopode racontent leur quotidien en tant qu'individu et les deux scientifiques, Hervé Le Guyader et Guillaume Lecointre, professeur au Muséum d'histoire naturelle, zoologiste et chercheur en systématique, parlent d'une situation que nous sommes en train de vivre et qui est liée aux changements climatiques. Ils essaient de projeter ce que ces changements pourraient apporter aux espèces dans l'arbre du vivant. Au montage, j'ai travaillé pour que les deux échelles de temps s'entremêlent, celle de l'individu et celle de l'espèce.

**3. L'ours fait l'objet de toute votre attention. Pourquoi ?** Cet animal a une symbolique forte et constante dans l'histoire de l'humanité. Il a beaucoup été représenté. Actuellement, il est touché par la sixième extinction, car il fait partie des grands mammifères. Dans le film, les deux ours incarnent un point de vue différent, il y a la sauvage et la captive. Les deux sont des femelles, ce qui est une pure coïncidence mais me plaît plutôt. L'ourse slovène a fait partie d'un programme scientifique. Elle a vécu un mois avec une caméra embarquée, qui filme cinq minutes par heure du matin au soir. J'ai passé de longs moments à regarder ses rushes. Avec elle, je suis devenue un peu « ourse », séduite par sa vie faite de petits plaisirs. L'ourse polaire a elle plus de poids sur les épaules. Comme emblème des changements climatiques, l'ours polaire est devenu un animal géopolitique. Son empire est en train de fondre sous ses pattes. Il sert aussi de monnaie d'échange pour les autochtones car la vente annuelle du droit de chasse à un étranger est d'environ 20 000 € par tête. Dans le film, il amène l'idée d'hybridation des espèces. L'ourse polaire de Climatic Species est une ourse hybride encaptivée. Elle a également fait partie d'un programme scientifique sur le comportement des ours hybrides, et les objets qu'elle manipule et avec lesquels elle semble avoir une certaine connivence font partie intégrante de ce programme. Son potentiel d'adaptation est fascinant. Mais jusqu'où pourrait aller cette adaptation? Cette question s'adresse aussi à tout le vivant.

**4. Des deux chercheurs, nous n'aurons que la voix pour l'un, la main dessinant pour le second. Pourquoi ?** J'ai désiré déplacer les codes du documentaire. La voix des scientifiques nous ballade dans des échelles de temps différents en nous racontant des histoires. Alors à l'image, j'ai cherché à les accompagner en renouvelant à chaque fois le procédé images contemplatives, animation, dessins...

**5. Chaque séquence présente un net parti pris cinématographique, assez différencié. Comment cela s'est écrit ?**

J'aime beaucoup l'œuvre d'Antoine Volodine. Le montage s'inspire de son livre, *Le Post exotisme en dix leçons, leçon onze*. Dans cet ouvrage, il entremêle plusieurs expérimentations liées à l'écriture et au langage. Je l'ai lu, il y a une vingtaine

d'années et étrangement, il a resurgi là.

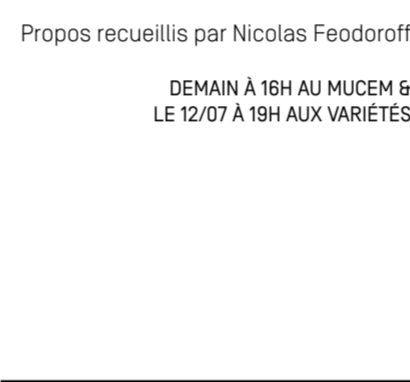
*Climatic Species* s'est écrit au fur et à mesure de la rencontre avec les acteurs. Certains étaient là quasiment au début et d'autres se sont greffés en cours de route. Chacun a amené un point de vue singulier. Au montage, chaque partie portait un titre comme, plaisirs minuscules, naissance d'une idée, affinité élective... Ils m'ont aidée à trouver un fil dans l'écriture avant de disparaître.

**6. Vous laissez une grande part au silence, à la lenteur. Pouvez-vous expliciter ce choix ?**

Pour pouvoir se balader dans des temps humains et non humains, d'individus et d'espèces, il faut laisser à l'esprit et aussi au corps des espaces de vagabondages et j'ai pensé qu'il était important que le spectateur puisse expérimenter sa pensée dans celle du film.

**7. Au générique, vous prenez le parti explicite d'accorder à chaque personne la même délicate attention. Une sorte de manifeste ? Pourquoi sous cette forme inattendue ?**

Le générique m'a permis de situer les différents points de vue et d'incarner avec un nom, une espèce tous les acteurs avec une importance égale. *Climatic Species* est plutôt un essai qu'un manifeste : est-ce qu'une attention à l'autre animal - végétal - humain pourrait nous aider à vivre en commun ?



Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

DEMAIN À 16H AU MUCEM & LE 12/07 A 19H AUX VARIÉTÉS



# INTERIOR

**CAMILA RODRIGUEZ TRIANA**

**Séance Spéciale Arte - La Lucarne**

PREMIERE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE

**1. Le titre fait référence à cette pièce dans laquelle se déroule tout le film. Comment l'avez-vous trouvée ? Est-ce à Bogota ?** Le titre est lié à la décision de tourner un film entier dans une chambre. À l'époque, une question me taraudait : quelle est la meilleure façon de regarder des gens qui sont en perpétuel mouvement ? Et ma réponse a été de rester immobile au même endroit. Ainsi je peux les voir entrer dans la chambre, les observer à l'intérieur de la chambre puis les voir sortir. Selon moi, à l'intérieur d'une pièce, on peut distinguer des indices qui correspondent à l'intériorité des gens qui y entrent et qui, ensemble, donne une image d'une partie de la société qui se dissimule aux regards.

Cette chambre se trouve dans une auberge modeste au centre-ville de Caïl, en Colombie. Je l'ai trouvée parce que la dernière scène de mon précédent film *Atentamente* s'y déroule. Quand je l'ai découverte, ce fut extrêmement fort, comme si c'était une prison : sans fenêtre ; et il s'en dégage une certaine dureté, celle de la vie des murs, des objets, de l'air et des bruits provenant des



Propos recueillis par Vincent Poli

LE 11/07 / 19H30 / FRAC



**1. Vous êtes familière de l'oeuvre de Proust. Vous avez entrepris de filmer depuis 1993 la lecture exhaustive dans l'ordre chronologique des 8 volumes de La Recherche du temps perdu. Cette aventure comprend à ce jour 120 heures de film. Pourquoi cette entreprise au si long cours ?**

L'idée d'un film très long s'est imposée au moment-même où j'ai décidé de faire un film à partir de la Recherche. Ce n'est pas une idée très originale, mais comment y résister ! Prendre une vie pour faire lire un livre qui a été écrit en une vie. Longtemps le film n'a pas été montré, c'était juste un geste un peu secret, dans lequel j'incluais tous mes proches. Peu à peu, ce geste est devenu quelque chose qui rythme ma vie, comme les repas, le sommeil. J'y vais comme je respire. Je viens de finir le montage des 15 dernières heures, le film *Proust Lu* dure, à ce jour, 131 heures et 46 min.

**2. Comment en êtes-vous venue à vouloir mettre en scène un extrait avec cet épisode d'Albertine disparue ? Qu'est-ce qui a guidé vos choix de coupe dans le texte ?** Le film *Albertine a disparu* est né d'une rencontre : avec Jean Houtin, pompier volontaire et fou de Proust. Il m'avait lu deux pages dans *Proust Lu* en 2008 et sa manière hyper sensible d'approcher la Recherche m'a bouleversée. Il en parlait d'une manière qui était tellement différente de la mienne, la mêlant à sa propre vie ! Il incarnait déjà, à sa propre manière, cette personne hybride et si riche, le lecteur qui se confond avec le narrateur tant il s'est « lu » dans le livre. Je lui ai donc demandé de raconter le livre à la première personne. Quant au choix d'Albertine disparue, tome 6 de la Recherche, il est lié à la notion tellement cinématographique de l'accident qui ouvre le roman et qui, adapté au monde d'aujourd'hui, déclenche un appel d'urgence des pompiers.

**3. Le parti pris ici est celui d'un film bref, ramassé, inattendu pour une adaptation de Proust. Ce qui est fascinant avec la Recherche, c'est qu'on peut l'ouvrir n'importe où et entrer dans le livre : on ouvre et on se trouve face à une phrase qui parle de nous. C'est ce que nous avons fait dans ce film : nous avons ouvert quelques pages au hasard dans ce livre qui parle de nous.**

**4. L'action est ainsi transposée de nos jours, avec des pompiers, et se déroule principalement dans leur caserne. Qu'est-ce qui a guidé ces choix ?** Dans cette caserne où Jean retrouve ses col-

lègues et leur confie son cha-

grin, nous sommes un peu

comme dans un fort, au sens

de Fort Apache, dont l'activi-

té invisible depuis l'exté-

rieur n'est qu'une expression

cachée des dangers et des

accidents qui se déroulent

à l'extérieur. La caserne des

pompiers est ainsi un lieu re-

flète de notre société, un miroir

central aux effets grossissants

des angoisses de l'accident et de

la mort. Il permet donc de jouer

entre l'effet d'un quotidien ordinaire

et documentaire et l'effet extraor-

naire des symboles de notre société

qu'il dégage.

autres chambres. Je me souviens d'avoir écouté des conversations de clients dans d'autres chambres et j'ai ressenti de l'empathie à leur égard, parce qu'ils vivaient des situations similaires à la mienne, comme le besoin de prendre une décision telle que quitter son pays à la recherche de meilleures opportunités professionnelles, ou bien ils étaient confrontés à la perte d'un être cher. Je me souviens à ce moment-là d'avoir apprécié le fait qu'on puisse compatir avec quelqu'un qu'on ne connaît pas, mais dont on n'a que des indices sur qui ils sont, sur les sentiments qui les habitent à un moment précis.

**2. Qu'en est-il des différents protagonistes ? Leurs actions ont-elles précédé leur mise en scène ?** J'ai commencé à me rendre à l'auberge pour rassembler les indices sur différentes vies. Au début, ma tâche consistait à louer une chambre et faire attention à tout ce que je pouvais entendre dans le couloir et les autres chambres. Plus tard, je me suis mise à observer attentivement les gens qui me passaient devant dans le couloir ou dans le petit foyer dans l'entrée de l'auberge. Parfois je discutais avec un client ou je passais l'après-midi à parler avec une famille qui gérait l'auberge et qui partageait avec moi les histoires de ce lieu. J'ai aussi commencé à entrer dans les chambres après le départ des clients. J'ai commencé à rassembler des indices, à observer leurs dynamiques, à comprendre quelle était notre expérience du temps dans un tel endroit. Je me suis concentrée sur l'aspect dur du lieu, en essayant de connaître les clients, leurs histoires et les situations qu'ils vivaient. Sur cette base, j'ai créé des personnages, des scènes, en pensant à des images qui pourraient inclure ces sentiments, ce temps, ces indices. Une fois que j'avais l'impression d'avoir créé un personnage rempli d'une émotion ressentie dans l'hôtel, j'ai cherché quelqu'un qui était dans un état émoif semblable, qui vivait une situation similaire dans le présent, mais avec le temps nécessaire pour développer cette émotion au sein d'un film. Au même moment, je cherchais des gens dont les corps, les mouvements et l'environnement portaient ces traces de vie.

**3. Les « croisements » entre les personnages, le rythme, ont-ils été décidés lors du montage ? Ou en amont ?** Je crois que j'ai découvert et compris ce film en le faisant. J'enregistrais une scène, puis je la regardais sur mon ordinateur à la suite d'autres scènes. Parfois quand je les visionnais sur mon ordinateur, je découvrais quelque chose auquel je n'avais pas pensé avant : des rapports, des gestes, des sons à l'extérieur des chambres, les réactions des personnages, etc. Donc je décidais de refaire la scène, de répéter certaines actions, des gestes ou parfois d'intervenir les personnages, ou les situations et le processus recommençait de zéro. Le film me soufflait quel personnage garder, avec quel personnage travailler, quels rapports il existait entre les personnages et la scène pour le spectateur au fur et à mesure du film.

Propos recueillis par Vincent Poli



comme allant de soi, dans un récit improvisé, de mots venant d'un livre comme servante, télégramme, blanchisseuse... cela a été une de mes grandes joies ! Je touche dans ce jeu d'adaptation directement à mon désir de faire du cinéma. Avec une approche documentaire d'une parole libre, mais tournée comme une fiction, je place le spectateur entre son beau siège de cinéma et le strapontin confortable qui se déplie à ses côtés. Il a une fesse sur chacune de ces deux assises, il passe du documentaire qui joue sur la véracité à la fiction qui joue sur le crédible. Jean parle de lui-même comme s'il était le Narrateur de Marcel Proust, alors qui avons-nous réellement donc devant nous ?

**7. Vous introduisez ainsi quelques bribes qui n'appartiennent pas au texte de Proust, mais de façon presque indiscernable. Le récit oral se confond avec le récit écrit, le récit de Jean avec ses propres mots avec les phrases de Proust (notamment le long monologue face caméra), avec les dialogues appris extraits du livre... autant de modes de lectures d'un livre. Ce qui m'intéresse depuis toujours, c'est comment un livre vit dans l'espace réel et dans le temps, depuis le moment plein d'odeurs et de bruits extérieurs où il est lu, amplifié par les sensations propres, puis laissé de côté, confondu avec d'autres récits, oublié, jusqu'au moment où il resurgit se mêlant dans le souvenir avec des épisodes de nos vies, comme autant de vies vécues.**

**8. Est-ce que cet épisode en annonce d'autres ?** Oui, je m'apprête à tourner le volet 2 en Polyésie !

Propos recueillis pas Nicolas Feodoroff

DEMAIN À 16H AU MUCEM ET LE 12/07 A 19H AUX VARIÉTÉS



# NAHUEL PÉREZ BISCAYART

PRÉSIDENT DU JURY DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE



**1. Vous avez commencé à jouer dès l'âge de 17 ans. Le déclic ? Une rencontre ? Des études ?** Une petite annonce d'un casting pour une série télé qui était accrochée au mur dans l'espace où tous les mardis une bande d'ados déchaînés – moi inclus – improvisions sous le regard de la géniale Nora Moseinco. Une sorte d'atelier de théâtre mais sans texte ni intention de formatage. Un lieu de rencontre, d'exploration, de pur jeu. Je suis allé quatre fois voir les gens de la série avant qu'ils me confirment le rôle. Les autres acteurs étaient les plus intéressants de la scène underground à Buenos Aires qui se retrouvaient pour la première fois dans une série télé. Après cette expérience qui n'a pas vu le jour dû à des raisons politiques, j'ai commencé à recevoir des appels de réalisateurs qui avaient entendu parler de moi.

Et là tout a commencé et sans trop penser j'ai suivi l'enchaînement de projets.

**2. D'origine argentine, nomade dans l'âme, vous êtes sans cesse en mouvement. Un début de définition de l'acte de jouer ?** Le nomadisme est une manière de se mettre constamment dans un état de survie, d'hyper-conscience du moment présent où chaque seconde est là pour nous soutenir – ou pas – en relation à d'autres gens, d'autres terrains, sons et temps. C'est le jeu qui m'oblige à penser les autres comme sources de force et pas comme des ennemis.

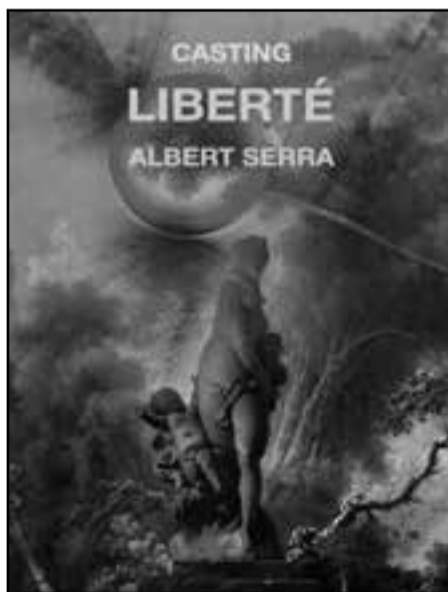
**3. Lumineux et vif, instinctif et précis, comment appréhendez-vous votre métier de comédien ?** De manière assez chaotique et intermittente : pas comme une constante qui fait partie de mon quotidien. Je ne comprends pas trop pourquoi je continue à jouer. Chaque projet est aussi une manière de retrouver ma motivation. Jouer dans des films c'est toujours avoir le courage de se donner au regard et au cadrage de quelqu'un qui peut – ou pas – faire de notre expression quelque chose de singulier.

**4. Alexis dos Santos, Pablo Fendrik, Benoît Jacquot, Rebecca Zlotowski, Robin Campillo : une diversité d'approche cinématographique. Comment choisissez-vous vos rôles ?** J'essaie d'être instinctif. J'aime bien ressentir cette sorte de vide ou intrigue entre les personnes et puis un certain besoin de connaître plus, de comprendre l'autre. Jouer contre la peur de l'inconnu. Quand la lecture d'un scénario n'est pas remise en question ou n'est pas approfondie par celui ou celle qui l'a écrit, je sens que ce vide devant moi disparaît et qu'il n'y a pas besoin de faire le saut : on ne fait que verbaliser ce qui est écrit donc pas besoin de jouer.

**5. César du Meilleur Espoir Masculin avec 120 Battements par Minutes. Un avant, un après ?** Plus de propositions, plus de choix, surtout en France. Toujours la même envie de rencontrer des gens avec des projets personnels qui me parlent auxquels je puisse m'associer.

**6. Quelles sont vos attentes en tant que Président du Jury de la Compétition Nationale ?** Pas d'attentes particulières. J'ai surtout envie de regarder des films qui sortent de la norme, qui puissent nous inspirer, nous déstabiliser par des propositions audacieuses. Découvrir aussi des réalisateurs et réalisatrices est toujours très excitant ! Le FID est un super endroit pour ça et je suis ravi de faire partie du jury cette année.

Propos recueillis par Fabienne Moris



**Pour le prochain film d'Albert Serra, réalisateur notamment de La Mort de Louis XIV (Cannes 2016) nous sommes à la recherche de plusieurs acteurs et actrices. Âge : 20-40 ans.**

Expérience non nécessaire. Le sujet du film est autour du libertinage en France au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Attitude effrontée recommandée. Film d'avant-garde. Méthodologie non conventionnelle.

Le tournage aura lieu à Marseille en septembre.

ENVOYER PHOTOS ET COORDONNÉES À : [andergraunfilms@gmail.com](mailto:andergraunfilms@gmail.com)

**CASTING AU FIDMARSEILLE** 2<sup>ème</sup> étage Villa Méditerranée  
**13 juillet (après-midi) & 14 juillet (matinée)**

## EP EDIE SEDGWICK, ANDY WARHOL

*"Andy Warhol would like to have been Edie Sedgwick. He would like to have been a charming, well-born debutante from Boston. He would like to have been anybody except Andy Warhol."*

*"Andy Warhol aurait bien aimé être Edie Sedgwick. Il aurait bien aimé être une charmante débutante de bonne famille venue de Boston. Il aurait bien aimé être n'importe qui plutôt que Andy Warhol."*

Jean Stein

DEMAIN 11 JUILLET :

POOR RICH LITTLE GIRL 11H / VIDÉODROME

MATCH GIRL 13H / VARIÉTÉS



## HYÈNES DJIBRIL DIOP MAMBÉTY

EP HISTOIRE(S) DE PORTRAIT

Séance Spéciale Jeunes chercheur.e.s en études africaines



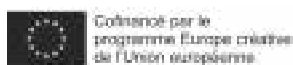
« Film à la beauté fauve, Hyènes est une adaptation 'sauvage' de La Visite de la vieille dame de Dürrenmatt, inspiré d'un souvenir d'enfance (il y avait dans le quartier où habitait une prostituée qu'on appelait Linguère Ramatou, ce qui signifie l'oiseau noir de la légende pharaonique, l'âme des morts). Avec Wasis Diop dont la belle musique, plus sensuelle qu'authentique, accompagne au mieux ses images dramatiques et stylisées à la fois, Djibril Diop Mambety instille doucement son suspens malin, insistant avec une légèreté que ses collègues cinéastes africains ne connaissent guère, sur les ravages du colonialisme français au Sénégal. » Louis SKORECKI, 1997

DEMAIN À 20H45 AUX VARIÉTÉS / SÉANCE COPRÉSENTÉE PAR ALICE CHAUEMANCHE, DOCTORANTE EN LITTÉRATURE COMPARÉE.



**FID** 29<sup>e</sup> Festival International de Cinéma Marseille 10-16 Juillet 2018

remercie ses partenaires officiels :



Le Conseil d'administration du FIDMarseille : Alain Leloup - Président. Administrateurs : Caroline Champetier, Gérald Collas, Monique Deregibus, Henri Dumolié, Emmanuel Ethis, Catherine Poitevin, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille : Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Vincent Poli. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Gilles Grand, Céline Guénot, Jessica Macor, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Vincent Poli, Paolo Moretti. Traductions : Claire Habart, René Leys, Lucy Liall Grant, Jérôme Nunes, Giancarlo Scigliano. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Corrections : Claire Robert. Photographes : Marie Aplagnat, Sara Szabo. Impression : Imprimerie Soulié Grignan.

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

[www.fidmarseille.org](http://www.fidmarseille.org)