VIOLETTE NOZIÈRE
DE CLAUDE CHABROL
10H00 / MUCEM

MALINA
DE WERNER SCHROETER
15H15 / VARIÉTÉS

LA PORTE DU PARADIS
DE MICHAEL CIMINO
20:30 / VARIÉTÉS 2

MASTERCLASS ISABELLE HUPPERT

ANIMÉE PAR CAROLINE CHAMPETIER ET ANTOINE THIRION

AUJOURD'HUI - 14H30 - VILLA MÉDITERRANÉE

AN ELEPHANT SITTING STILL

GN CR · EP · HISTOIRE(S) DE PORTRAIT

HU BO

PREMIÈRE FRANÇAISE | FRENCH PREMIERE

“新家

我搬了一个新家，来到车轮休息的地方
住在这儿的人们，总要含到最后一滴酒
滴入瞳孔，他们模糊地看着妻子
妻子并不看向他们
卡车每一夜都轧过我的梦
让我不知道自己做错了什么
我想让一棵树变得更好
也想给那些衣服，贴上云的边
想在电梯口，划一艘船
该去哪
木浆拍打瓷砖，
我只有一半的身体可以落入水中
站在窗前的人们，注视几十层墙
期待着
陨石击碎清晨的玻璃

Une nouvelle maison

J'ai déménagé, jusque dans cet endroit où les roues se reposent
Ceux qui vivent ici veulent toujours sucer jusqu'à la dernière goutte d'alcool
Les pupilles pénétrées d'alcool, ils fixent confusément leur femme
Mais jamais elle ne leur jette un regard
Chaque nuit, les camions percutent mes rêves
Et font que je ne sais quelle est mon erreur
Je veux rendre un arbre encore plus beau
Je veux aussi coller des guirlandes de nuages sur ces habits
Je veux dans l'embrasure de l'ascenseur pagayer en bateau
Où aller ?
La pâte à papier frappe une tuile en porcelaine, je n'ai qu'une moitié de corps pour tomber dans l'eau
Ceux qui se tiennent devant la fenêtre fixent leur regard sur des dizaines de murs
Ils attendent
Que des météores viennent briser en morceaux le verre du matin ”

Hu Bo (traduction : René Leys)

AUJOURD'HUI / 17H30 / MUCEM

FID 11
JUILLET 2017
JOURNAL / DAILY

SCAM - Société Civile des Auteurs Multimédia
Séance spéciale hommage à Luc Moullet
lauréat du Prix Charles Brabant 2018 de la Scam pour l'ensemble de son œuvre

DEMAIN À 11H00 / ALCAZAR

BARRES FOIX ESSAI D'OUVERTURE

“*Utilisant fréquemment le métro parisien, j'avais été émerveillé par la ruse, l'art et la grâce des fraudeurs face aux barres et tourniquets - le terme officiel est tripode - qui ouvrent l'accès aux quais. J'ai essayé de restituer pour l'éternité ces multiples pratiques vouées à l'oubli (ainsi que l'évolution des moyens de dissuasion, toujours plus sophistiqués). (...) Après la diffusion de Barres, la fréquentation des rames s'est accrue : les gens prennent le métro, non plus pour se déplacer, mais pour admirer le spectacle des fraudeurs, ou la victoire de l'art sur l'utilité.* ” Luc Moullet

UN LUGAR FUERA DE LA HISTORIA

EP · LIVRE D'IMAGE

MAGALÍ ARRIOLA

PREMIÈRE MONDIALE | WORLD PREMIERE

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE

AUJOURD'HUI 13H30 / VARIÉTÉS

1. Vous êtes critique d'art et curatrice, et A place out of History a été une exposition avant de devenir un film. Pouvez-vous nous raconter son parcours ? Après avoir réalisé l'exposition au Musée Tamayo en 2009-2010, je me suis retrouvée avec une quantité incroyable de documents et d'images d'archive, fruits de ma recherche. J'avais en plus à ma disposition un ensemble de récits dans lesquels des artistes, des historiens de l'art ou même des institutions artistiques s'étaient vu mêlées dans des cas précis d'espionnage ou falsification qui, comme le dit l'un des personnages du film, faisaient d'excellentes histoires. Faute de pouvoir faire un catalogue de l'exposition dans lequel réunir tout ce matériel, je me suis dit que le meilleur support pour narrer ces histories d'une façon non linéale serait un film. Je me suis donc mise à écrire le scénario.

2. Le film réunit des grands noms de la scène artistique du XXème siècle : artistes, critiques, faussaires, figures politiques... Le cœur du film serait donc à chercher dans cette intrication entre Art, Histoire et Politique ? Oui, tout à fait. L'argument central serait l'impossibilité de narrer une version univoque de l'histoire. Le fait que tous les personnages qui participent du film aient eu une double identité ou une mission politique cachée a souvent eu des implications directes sur la façon dont l'histoire de l'art a été non seulement écrite mais souvent réécrite et interprétée en fonction du rôle que jouait son narrateur ou la position qu'il occupait sur la scène politique internationale. Dabrowski, le personnage qui se fait interroger dans le film, est le seul personnage fictif – l'incarnation d'un simple pseudonyme, en fait – parmi une série de personnages historiques qui, d'une façon ou d'une autre, ont eu une participation active dans la construction de l'histoire de l'art du XXe siècle – ou sa reconstruction.

3. Le film a un caractère labyrinthique, en raison du très grand nombre de personnages évoqués, mais aussi d'une approche qui rappelle les codes du polar. Pouvez-vous nous en dire plus ? Depuis que j'ai conçu l'exposition, les codes du polar étaient très présents. Je m'intéressais aussi particulièrement aux dimensions narratives de l'exposition comme dispositif, et aux différents mécanismes qui pourraient éventuellement me permettre de rompre avec la linéarité du parcours muséographique. Il se trouve que j'ai eu vraiment du mal à rompre cette linéarité dans l'expo. L'idée de refaire, en quelque, sorte l'exposition dans un film où puissent converger toutes ces histoires – plus quelques autres qui n'étaient pas dans l'expo originale – est ce qui m'a permis, je pense, d'élaborer un autre type de narration, labyrinthique comme vous dites, même si elle suit en quelque sorte la linéarité d'un film traditionnel. Je pense que la mise en scène et le montage répliquent un peu à l'idée de dédoublement des stratégies narratives qui étaient très présentes dans la muséographie de l'exposition originale : une espèce de plateforme en effet où se sont donné rendez-vous tous ces personnages – une plateforme qui est à la fois le musée, dont on arrive à voir quelques images des salles dans le panneau d'affichage qui apparaît dans le film, comme une espèce de mise en abîme, et la salle où a lieu l'interrogatoire qui s'avère être à la fin du film, le studio de tournage.

4. Pouvez-vous nous en dire plus sur le MoAA évoqué dans le film, et son mystérieux porte-parole Walter Benjamin ? Le MoAA – le Museum of American Art – est un projet d'artiste dont le porte-parole est effectivement un tel Walter Benjamin comme on le dit dans le film – un Benjamin qui écrit des textes, répond aux interviews, donne des conférences, non seulement sur la nature du musée qu'il a en charge mais aussi sur les dimensions politiques qui se trouvent à l'origine des institutions artistiques en Occident. Son siège est à Berlin et on y montre différentes répliques – non des copies ni des faux – en noir et blanc de chefs d'œuvres de l'art américain de l'après-guerre. En appelant spécifiquement ces répliques des « artefacts », le projet pose un regard plutôt anthropologique sur la construction de l'histoire de l'art moderne telle qu'elle a été écrite par Alfred Barr – et d'autres après lui – à partir de la collection qu'il a formée pour le MoMA de New York, une collection qui n'échappe pas, bien entendu, au contexte politique qui l'a vu naître.

Propos recueillis par Céline Guénot

ELSA MINISINI

JURY DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE

1. En 2012, vous fondez Baldanders Films avec Elisabeth Pawlowski. Pouvez-vous nous en dire plus ? Quels films désiriez-vous accompagner ? Lorsqu'on fonde Baldanders en 2012, on a envie d'être libres. C'est fini les productions à l'ancienne : encore peu concurrentielles, avec de nombreuses cases pour les documentaires de création à la télévision… On sait que de toute manière ce sera difficile, laborieux, dangereux, impraticable presque ! Alors autant en profiter, prendre des risques, oser proposer des formes hybrides, radicalement cinéphiles et esthétiquement fortes. Lorsque nous entamons nos premiers documentaires, nous bifurquons déjà très vite vers l'essai et l'expérimental, et lorsque nous développons nos premiers courts, nous avons plutôt affaire à des moyens métrages qui débordent souvent la barre réglementaire des 30 minutes. Baldanders, comme l'animal imaginaire dont lui vient son nom, est sans limite de genre ni de format. Nous sommes une toute petite société, nous produisons chaque film toutes les deux, et ce qui compte pour nous c'est d'essayer de conserver notre état d'esprit de départ. Arriver à faire vivre des films pas forcément calibrés, mais attentifs aux potentialités plastiques offertes par le cinéma et qui prennent position sur le plan politique et sociétal. Nous travaillons beaucoup avec des auteur.e.s qui viennent de l'art, mais pas que. Il s'agit donc souvent pour nous de produire d'abord des premiers films, au sens où l'entend l'industrie cinématographique, avec des personnes qui ont pourtant déjà une vraie expérience du langage visuel et de la recherche formelle. Depuis quelques années, nous travaillons avec Vill9 la série, un collectif de cinéastes installé dans le quartier de Villeneuve à Grenoble, avec qui nous avons notamment produit *Guy Moquet* de Demis Herenger, nommé aux César en 2016. Film après film, c'est une collaboration très précieuse que nous avons réussi à tisser et qui nous permet de produire des films qui expérimentent d'autres modes de fabrication du cinéma et qui opèrent un certain décentrement, indispensable à sa vitalité, car le processus de production des films est ouvert aux habitants, à toutes ses étapes, de l'écriture à la diffusion en passant par le tournage.

2. Quels nouveaux outils apparaissent essentiels dans le domaine de la production aujourd'hui ? Je vais répondre à la question par le conditionnel. Nous avons une passion pour le moyen métrage. C'est un format qui permet aux cinéastes de prendre plus aisément le risque de l'expérimentation, d'installer un univers relativement complexe, de prendre le temps de construire des personnages étoffés, de déployer confortablement leur mise en scène, sans être freinés par les contraintes économiques et industrielles du long métrage et sans non plus céder à la mécanique scénaristique un peu trop sèche et raccourcie qui peut parfois caractériser le court-métrage. Mais malheureusement, c'est un format malchanceux, mal aimé des chaînes de télévision et des festivals, à l'exception de certains. Une reconsidération de ce format tant dans les circuits de financement que de diffusion serait salutaire afin de libérer le potentiel de créativité du court métrage, tout en facilitant le passage vers le long-métrage en renouvelant la vitalité de celui-ci. Autre chose. Ce qu'on observe aussi aujourd'hui, c'est qu'il y a de plus en plus de désirs de faire des films, mais le système de financement est plus concurrentiel que jamais. Il faudrait donc arriver à permettre aux auteur.e.s et aux product.rices.eurs de mieux se préparer en amont avant de se lancer dans cette course de fonds que sont les demandes d'aides à la production. Ce dont on a besoin alors, c'est de plus en plus de « compagnonnage », d'une plus grande mise en commun. Il faut donc arriver à se regrouper, passer du temps ensemble qui soit un vrai temps de travail sur les projets. Cela peut se faire en créant par exemple des « clubs de retours », comme ce que nous sommes en train de monter avec l'Association des Auteurs Réalisateurs du Sud-Est et qui consiste à se retrouver entre product.rices.eurs et auteur.e.s une fois par mois pour étudier un projet en cours de l'un d'entre nous, encore au stade de l'écriture ou du montage, pour donner son avis, conseiller, proposer, tester. Il est indispensable d'avoir un regard extérieur aux différentes étapes de la fabrication d'un projet, et toute l'année, nous sollicitons autant que nous sommes sollicités pour ces échanges. Il nous est donc apparu nécessaire de se structurer ensemble pour être plus efficace et offrir un vrai espace de discussion.

3. Vous avez aussi fondé l'association Des Courts l'après-midi ? Avec Des courts l'après-midi, nous proposons des rendez-vous réguliers et gratuits autour de courts métrages contemporains en présence d'invités – cinéastes, techniciens, programmateurs – à Marseille et en région PACA, dans des cinémas, des MJC, des centres sociaux, des médiathèques et des établissements scolaires. Nous proposons notamment un rendez-vous chaque 1er samedi du mois à Marseille dans la salle de cinéma du Miroir à la Vieille Charité dans le Panier, à 16h. A l'occasion de ces séances, nous programmons des films coups de cœur et qui proposent des écritures singulières, aventureuses, avec une vraie liberté de ton et une certaine audace formelle. Jusque là, ces séances marchent super bien, car au Miroir, à Marseille, nous faisons souvent salle pleine. La logique associative est pour nous un moyen de lutter contre le morcellement dont je viens de parler. L'associatif permet de mutualiser les compétences dans un esprit de partage et de soutien : mutualisation de la fabrication des supports de projection, organisation d'avant-premières, invitation de producteurs, réalisateurs et festivals pour présenter leur travail.

4. Les films que vous avez produits ont notamment été sélectionnés au FIDMarseille (Le Rouge et le gris FID 2017, Re-Re : Méditerranée FIDLAB 2017, Picasso Land FID 2016, L'Iliazde, FIDLAB 2014). Qu'attendez-vous de votre participation cette année au jury de la Compétition française ? *Le Rouge et le Gris* de François Lagarde, malheureusement décédé en janvier 2017, est un film magnifique, extraordinaire, qui convoque le réel avec une force et une puissance inouïe. Le FID a rendu hommage à François en présentant son film en avant-première l'année dernière, ce qui était formidable. Une sortie salle est maintenant prévue pour le 31 octobre prochain. Quant à notre présence au FIDLAB l'année dernière, avec Re – Re : Méditerranée, de Jean-Marc Chapoulie et Nathalie Quintane, cela nous a été très agréable et très utile car nous y avons notamment fait la connaissance de Rasha Salti, responsable de La Lucarne, cette case si précieuse d'Arte, qui vient de pré acheter le film. Alors forcément, je suis super contente d'être au jury cette année ! Ça veut dire encore plus de films, plus de rencontres, et plus d'échanges j'espère, un peu dans le sens du mot « compagnonnage » dont je parlais tout à l'heure.

Propos recueillis par Vincent Poli

SEPIDEH FARSI

JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE

1. Qu'est-ce qui vous pousse à vous intéresser aussi bien à des « groupes » (la diaspora iranienne dans Le Monde est ma maison, les pompiers de Téhéran dans Hommes de feu) qu'à des individus plus isolés (Le Voyage de Maryam) ? Vos récits relient souvent une histoire intime à une plus grande Histoire politique ? Ce qui m'intéresse avant tout c'est de faire un état des lieux de l'être humain, dans un film. Pour cela, je dois passer à travers un prisme qui peut autant être un groupe d'individus qu'un individu unique, et c'est d'ailleurs le cas dans la plupart de mes films : Homi D. Sethna, Film-maker ou Le Voyage de Maryam par exemple. Le rapport entre l'intime et la grande Histoire est ce qui me préoccupe et ce que j'essaye de rendre à travers mes films, fictions comme documentaires. Il est vrai que les fresques historiques, les épopées, ou même les documentaires qui décrivent de grandes lignes de l'Histoire peuvent être des choses intéressantes. Mais ils ne correspondent pas à la façon que j'ai de m'attaquer à l'Histoire. Je prends une histoire individuelle comme un angle par où attaquer, et à partir de là, j'ouvre une brèche pour arriver à quelque chose de plus grand.

2. Pourquoi être passé à la première personne avec 7 Pardeh ***(en compétition française lors du FID 2017) ? Comment s'est opérée cette transition ?*** Ce n'est pas la première fois que je passais à la première personne, ou plutôt disons « présence assez soutenue de moi », en tant que réalisatrice. Il y avait déjà ça dans *Téhéran sans autorisation* ou dans Harat, premier film que j'ai tourné en Afghanistan et où je pars sur les traces de mon grand-père. C'est une façon de faire qui revient souvent dans mes documentaires, où je suis en général seule derrière la caméra, à faire l'image. C'est ma façon d'établir un pont pour être au plus près des personnes que je filme. Une façon de les mettre à l'aise mais aussi quelque chose de très important pour moi : cela me permet de sentir la personne en face. S'il y a trop de distance je n'y arrive pas du tout. Il faut donc qu'un rapport de confiance soit instauré. Et donc, cette absence-présence – derrière la caméra et en même temps très proche des gens – m'aide à établir ce rapport.

3. Qu'attendez-vous de votre présence en tant que membre du jury de la Compétition Internationale cette année ? Connaissant l'exigence de la programmation du FID, ce que j'attends de ma participation au jury c'est précisément la découverte. Je sais que je vais découvrir de très belles choses que sans doute je n'aurais pas pu voir en dehors du FID. Et puis, en tant que membre du jury de la Compétition Internationale, j'ai le privilège de pouvoir voir l'intégralité de la compétition, avoir une vision globale, même si j'espère avoir le temps de voir d'autres films ! C'est cet horizon très multiple que le FID nous présente chaque année que j'aime. En plus de découvrir les films, j'ai aussi hâte de faire connaissance avec les auteurs présents.

Propos recueillis par Vincent Poli

1. What drives you to focus on "groups" (the Iranian diaspora in The World is my Home, firemen in Tehran in Men of Fire), as well as on isolated individuals (The Journey of Maryam)? You films often ties personal stories with the broader political History. *What interests me the most is to make an assessment of human beings through a film. In order to do so, I have to go through a prism, which can be a group of individuals as much a single individual, as is the case in most of my films: Homi D. Sethna, Filmmaker or The Journey of Maryam, for instance. The connection between the intimate and History is what I am concerned with and what I try to convey in my work, either in fiction or documentary films. It is true that historical sagas, epics, or even documentaries about key events in History can be interesting. But it is not the way I want to tackle History. Personally, I choose an individual story as an approach angle, and then I cause a breach into it to get to something bigger.*

2. Why did you move on to the first person with 7 Pardeh (in the French competition at FID 2017)? How did you carry out the transition? *It is not the first time I used the first person, or rather a "quite substantial presence of myself", as a filmmaker. I did the same thing in Tehran without permission, or in Harat, the first film I made in Afghanistan, in the footsteps of my grandfather. I often use that form in my documentary films, which I often shoot by myself, behind the camera. For me, it is a way to build a bridge, to get as close as possible to the people that I film. This way, I can make them feel comfortable, but most importantly, it allows me to get a feeling of the person before me. If there is too much distance between us, I just cannot do it. Mutual trust is paramount in my work, and this absence-presence device – the fact that I am at once behind the camera and really close to the people – helps me build that trust.*

3. What are your expectations as a member of the International Competition jury? *As I am aware of the high standards of FID's programming, what I look forward to as a member of the jury is to make discoveries. I am sure that I will get to see beautiful things, things that I probably wouldn't have seen were it not for the FID. And, as a member of the International Competition jury, I will have the privilege to see the whole competition, to get an overall perspective, even though I wish I will have the chance to watch other films as well! I particularly love the manifold horizon that the FID offers us every year. Besides watching new films, I also look forward to meeting the attending filmmakers.*

Interview by Vincent Poli

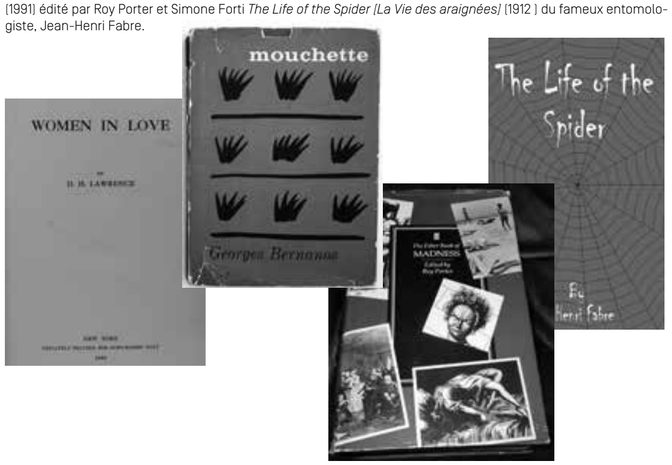
À LA VILLA MÉDITERRANÉE **EN CONTINU**

EP **LIVRE D'IMAGE**

READERS JAMES BENNING

PREMIÈRE FRANÇAISE | FRENCH PREMIERE

Reprenant Barthes pour qui après nous être intéressés aux auteurs, nous devrions nous intéresser aux lecteurs, voici, successivement, en quatre plans moyens ininterrompus Clara McHale-Ribot lisant *Women in Love* (1920) de D.H. Lawrence, Rachel Kushner *Mouchette* (1937) de Georges Bernanos, Dick Hebdige *The Faber Book of Madness* (1991) édité par Roy Porter et Simone Forti *The Life of the Spider (La Vie des araignées)* (1912) du fameux entomologiste, Jean-Henri Fabre.



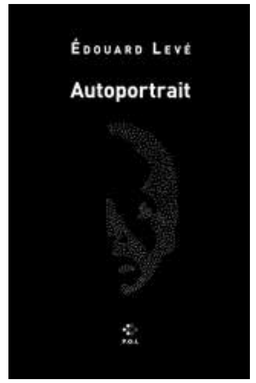
PROUST LU

VÉRONIQUE AUBOUY EP **LIVRE D'IMAGE**

« Je fais lire *A la Recherche du Temps perdu* devant ma caméra depuis le 20 octobre 1993. Tous les mots de La Recherche sont lus à voix haute devant ma caméra. Il faudra des dizaines d'années pour tous les enregistrer.
Je filme des personnes de tous horizons, de toutes générations.
En tous lieux et à toutes saisons. Les lecteurs lisent dans l'ordre.
Le choix des lecteurs se fait au gré de rencontres, de voyages, de recommandations. Ce film est aussi une autobiographie. »

Ceux et celles qui seraient intéressés par une lecture de Proust devant la caméra de Véronique Aubouy peuvent contacter la réalisatrice sur son site internet : http://www.aubouy.fr/proust-lu.html

EXPOSITION À LA VILLA MÉDITERRANÉE DU 10 AU 16 JUILLET



AUTOPORTRAIT

VÉRONIQUE AUBOUY EP **LIVRE D'IMAGE**

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE — AUJOURD'HUI / 11H / ALCAZAR

1. Pouvez-vous retracer l'origine du projet ? C'est la Ménagerie de verre qui a commandé à Edouard Levé une performance filmée. Il m'a proposé de faire un film dans lequel il lirait des passages choisis de son livre *Autoportrait* dans les lieux mêmes où ils étaient situés – porte cochère de sa grand-mère, boîte de nuit échangiste, immeuble du premier baiser… Nous avions déjà travaillé ensemble sur ses performances. Il parlait souvent de cinéma, il avait même tourné un film de jeunesse dans sa maison de famille, un film d'horreur. Il voulait faire un film qui serait comme son « écriture blanche », des phrases sobres, sans effets, sans ajout d'adjectifs, un cinéma blanc. Je lui ai proposé de faire ce film en « tourné-monté », une méthode risquée qui relève autant de la performance que du film : on tourne avec une cassette DV, on appuie sur les boutons rec et stop en guise de montage, on n'a pas de deuxième prise, ni mixage des sons, et on ne découvre le film fini qu'en rembobinant la cassette.

2. Où avez-vous choisi de filmer ? Nous avons tourné le film en trois jours, roulant en moto d'un lieu à un autre, parfois traversant tout Paris jusqu'à trois fois dans la journée – puisque contrairement à un film monté, le tourné-monté implique que les plans soient tournés dans la chronologie du film.

3. Pouvez-vous nous dire comment vous avez découpé le texte, et pourquoi est-ce que ce film n'a jamais été montré ? C'est Edouard qui a fait le découpage du texte, il a construit à partir de son livre une narration sensible qui s'appuyait sur des lieux qu'il n'avait parfois pas revus depuis longtemps. Il lisait en direct en hors-champ à côté de la caméra, les accidents du tournage – bruits de la rue, passages devant la caméra – influençant directement sa lecture et donc sa voix. La sobriété de la voix et l'absence d'affects de son écriture étaient ainsi mis à l'épreuve d'un présent foisonnant. Ce film a été montré à la Ménagerie de verre, et quelques mois plus tard, hélas, lors d'un hommage qui lui a été rendu au Palais de Tokyo.

Propos recueillis par Vincent Poli

CP EP **LIVRE D'IMAGE** AUJOURD'HUI / 21H45 / MUCEM

PREMIÈRE INTERNATIONALE | INTERNATIONAL PREMIERE

DOUBLE REFLECTION

WANG CHUN HONG EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

1. Pouvez-vous nous parler de la première partie du film, où une étrange photographie précède à l'apparition du personnage principal ? La première photographie que l'on voit est celle d'un caillou posé au milieu de la rivière. A l'arrière-plan, on distingue une Taipei lointaine. Mon personnage principal est un peu comme ce caillou : il est bel et bien dans la ville, mais toujours en dehors, solitaire. La photographie a été prise là où se finissait mon court métrage précédent, *Farewell Photography*. En faisant commencer *Double Reflection* au même endroit, cela me semblait logique de donner une « suite » à l'histoire.

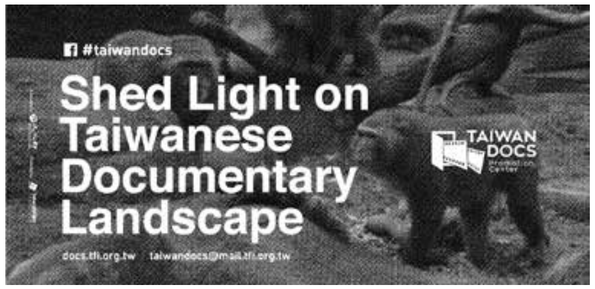
2. Pourquoi avez-vous choisi d'interpréter ce personnage ? Au départ, c'était simplement pour des questions de budget et de temps de tournage. Je n'avais pas les moyens d'engager un acteur professionnel. Et puis le tournage était empli d'imprévus : j'écrivais le scénario en même temps que nous tournions ; il y a aussi certains lieux que nous trouvions le jour même. Il me semble que pour un acteur cela aurait été très difficile de s'adapter au jour le jour. J'ai ensuite réalisé que *Double Reflection* était plus ou moins ma propre histoire : il m'est apparu évident que je ne voulais pas renvoyer l'image d'un acteur en train de jouer un personnage. J'ai donc décidé d'interpréter le rôle principal. Pour moi, le film est pareil à une photographie. Il enregistre des événements et émotions qui font partie de ma véritable vie : ainsi le gérant de la boutique, la photo de cette femme… C'est donc une fiction et un documentaire à la fois : le film conserve la réalité de ma vie – tout du moins quelques instants de cette vie.

3. Pouvez-vous nous parler du quartier de Ximen où se déroule l'action ? Quelle place tient-t-il au sein de d'une ville gigantesque comme Taipei ? Il faut tout d'abord savoir que ce nom, « Ximen » – « Porte de l'Ouest » –, date de l'occupation japonaise. De l'occupation à la libération jusqu'à bien plus tard, le quartier de Ximen est toujours demeuré le centre nerveux de la culture populaire à Taïpei. Ce n'est qu'à partir des années 90 que le quartier a commencé à vieillir, les quartiers situés à l'est devenant le nouveau centre-ville. Aujourd'hui, Ximen est un point de rencontre entre une Histoire ancienne, visible à l'oeil nue, et la culture populaire actuelle. Les jeunes de ma génération ont tous arpenté Ximen, que ce soit pour voir des amis, aller au cinéma… C'était le cas aussi pour la génération de mes parents : on peut voir ça dans le film de Tsai Ming-Liang, *Les Rebelles du Dieu Néon*. Lorsque j'ai écrit *Double Reflection*, j'avais alors un petit boulot de nuit dans un hôtel de Ximen. Bien sûr je profitais de ces nuits pour écrire, et mes errances dans Ximen sont devenues une part importante du projet.

4. Comme le titre l'indique, c'est un film presque géométrique, qui semble fonctionner grâce à un système d'écho. Pourriez-vous nous en dire plus ? Peut-être peut-on parler du découpage : alors que je l'écrivais, j'ai décidé de visualiser chaque plan comme une sorte de photographie. Selon moi, chaque photographie est aussi un long plan fixe. On peut dire que leur sens premier est sans véritable rapport mais il y a bien une sorte de continuité intrinsèque. Idéalement, *Double Reflection* ressemblerait donc à un recueil constitué de nombreuses photographies. Dans un jeu de renvoi, les émotions – souvent issues du plan précédent ou du plan à venir – sont projetées sur le personnage principal. D'une page à l'autre. La projection de ces émotions ne dépend pas du personnage, de son jeu ou de ses actions. Avant de réaliser ce film, je gagnais ma vie en tant que photographe. J'avais toujours mon appareil sur moi, lorsque j'errais en ville la nuit en espérant attraper je ne sais quoi. Mais en regardant les instants capturés, j'avais l'impression d'avoir perdu quelque chose de très important – et tout ça à cause de la photographie. Je ne sais pas comment décrire ce quelque chose, mais c'est de là qu'est venue l'idée de prendre l'appareil photo pour cette fois enregistrer mon propre rapport à la photographie, jusqu'à mon rapport au monde.

5. Enfin, votre travail vous semble-t-il se rattacher à celui d'autres auteurs contemporains taïwanais ? Je dois en partie mon désir de réaliser des films à l'artiste taïwanais Kao Chung Li. Ses oeuvres traitent du rapport entre notre histoire intime et la grande Histoire, le temps, les images et les médias. Dans *Double Reflection*, il interprète le vendeur d'appareils photos. Il a déjà représenté Taïwan à la Biennale de Venise et on peut aussi le voir interpréter un petit rôle dans *Un Temps pour vivre*, *un temps pour mourir* de Hou Hsiao-Hsien : bien sûr, il y interprète un photographe. Je dois dire que je suis aussi influencé par le photographe japonais Moriyama Daido. Ce sont ses images qui m'ont fait commencer la photographie. Le titre chinois de *Double Reflection* (qiyu) vient aussi de là. Il faut le comprendre en ce sens : une rencontre avec l'image.

Propos recueillis par Vincent Poli



BETWEEN MY FLESH AND THE WORLD'S FINGERS

TALENA SANDERS

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE

AUJOURD'HUI 18H30 / VARIÉTÉS

EP **LIVRE D'IMAGE**

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

1. Comment avez-vous découvert la figure de Mary MacLane ? Pourquoi faire un film sur elle ? Le journal de Mary MacLane de 1902, *I Await the Devil's Coming*, était épuisé jusqu'à une réédition vers 2011. J'avais une copie du livre que je n'avais pas eu l'occasion de lire avant d'emménager dans le Montana, où Mary MacLane vivait et travaillait. Au fur et à mesure de ma lecture, je me suis fortement identifiée à son expérience de l'isolement dans l'Ouest américain et à son processus de compréhension d'elle-même, en tant que proto-féministe radicale et personne queer. Quand je me suis plongée dans sa vie et son œuvre, j'ai découvert qu'elle avait été une femme pionnière dans le cinéma : la première femme à écrire un scénario et à jouer dans un film adapté de sa vie, le film *Men Who Have Made Love to Me* de 1917, désormais perdu. Le film fut un échec commercial, trop exigeant pour le public de son époque – elle avait abattu le quatrième mur et confrontait le public à des histoires provocantes à propos de ses amants. Dans chacune de ses œuvres, elle annihilait les frontières des inégalités de genre et des mœurs sexuelles de son époque. J'étais fascinée par elle – comment résister à l'envie de faire un film sur une personne pareille ? Pendant les trois ans passés sur ce projet, mon rapport à son histoire – constituée de nombreuses couches – a changé. Pendant le montage, j'ai été attirée par la sensualité de son écriture et son audace qui lui permit de livrer au monde de 1902 quelque chose de si incarné et personnel.

2. Pourquoi le choix de faire passer certaines images pour des archives ? Mon travail s'apparente souvent à du collage, j'utilise plusieurs sources afin de déstabiliser le rapport au temps et, je l'espère, créer une incertitude concernant les images trouvées ou contemporaines. En l'occurrence, je me suis intéressée à l'exploration des qualités formelles de la reconstitution. Le rapport à la fidélité historique est à dessein décalé – j'ai tourné sur place dans la chambre où MacLane écrivait son journal, mais j'ai filmé en couleur et j'ai ajouté tout un design sonore aux scènes de reconstitution inspirées de son cinéma muet.

3. Après les voix multiples de la communauté mormone (Liahona, FID 2014), vous partez cette fois d'une voix unique. C'est pour vous le même procédé ? Il y a eu des similitudes dans la façon dont j'ai développé ce film – j'ai passé beaucoup de temps parmi des archives historiques et l'essentiel de l'imagerie de ce film repose sur le type de couverture médiatique qu'a reçu Mary MacLane à l'époque. Elle a souffert de sa réputation de « femme dévergondée de Butte, dans le Montana" après la publication de son journal et le moindre de ses gestes faisait les gros titres. Des images de reconstitution s'inspirent d'illustrations d'elle tirées des journaux, et les reconstitutions filmiques s'inspirent des descriptions tirées de revues de 1917. Le film se concentre entièrement sur la vie et l'œuvre de Mary MacLane, mais la narration est personnelle – mes expériences personnelles de vie dans le Montana ont conditionné les choix que j'ai faits concernant les éléments de ses écrits et de sa vie que je voulais intégrer au film. Mon rapport à MacLane est moins complexe que celui avec l'église mormone, donc mes motivations pour faire ce film étaient plus simples à gérer. C'était une auteure queer connue que l'histoire a en grande partie oubliée, à l'instar de tant de femmes artistes. J'espère pouvoir donner accès à sa vie et à son œuvre à travers ce film, et j'espère que les gens qui le verront, en particulier les personnes qui s'identifient aux femmes, pourront comprendre ses expériences et trouver une connexion avec une femme avant-gardiste du passé.

Propos recueillis par Vincent Poli

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

DEMAIN À 10H30 / VARIÉTÉS

90 SECONDS IN NORTH KOREA

Ranko Paukovic

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

EP **WE'RE GONNA ROCK HIM**

AVANT QUE NE SE FIXE

FABRICE LAUTERJUNG

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

EP **LIVRE D'IMAGE**

AUJOURD'HUI 11H00 / ALCAZAR

1. Comment s'est faite la rencontre avec Eric Suchère ? Je connais Éric Suchère depuis de nombreuses années. Il était un de mes enseignants quand j'étais étudiant aux Beaux-Arts. Aussi a-t-il découvert mon travail de cinéaste dès les premiers balbutiements et, aujourd'hui encore, il suit attentivement les plus récentes de mes réalisations. Tout naturellement, je m'intéresse à son travail littéraire autant qu'à ses textes de critique d'art. Nous sommes donc dans un dialogue permanent qui, du reste, outrepasse notre propre travail.

2. Pourquoi ce texte en particulier ? En 2005, Éric Suchère m'avait proposé de travailler d'après son livre, *Fixe, désole en hiver*. Après lecture de l'ouvrage, j'ai aussitôt envisagé une transposition cinématographique. Très vite m'est apparu qu'il fallait essayer de rendre visible ce que les mots cherchaient à taire ou, du moins, à révéler en creux. Or, dans les creux, se loge le récit d'une disparition, d'une absence qui semble hanter le texte. Cette histoire de hantise, de présence fantomatique coïncidait parfaitement avec les enjeux de mon cinéma, à cette époque. Enjeux qui n'ont d'ailleurs pas disparu : mon film *Vers cette neige, vers cette nuit*, projeté ici-même l'année dernière, me confirme que certaines obsessions artistiques ne s'évanouissent jamais.

3. Les images (ou le choix des images) précèdent-elles la rencontre avec Suchère ? Mes films sont majoritairement construits d'une rencontre entre images et textes. Filmer et accumuler des rushes constituent en règle générale la première étape d'un projet. Par ces images et par les souvenirs associés aux moments où elles furent tournées s'élabore un texte qui, le plus souvent, finit par apparaître dans le film sous forme d'intertitres, de sous-titres ou défilant. Plus rarement, il devient une voix off. Mais toujours, enfin presque, les images le devancent et permettent ainsi son existence. Dans le cas d'*Avant que ne se fixe*, pour la première et unique fois jusqu'à présent, le processus était inversé. Il y a donc d'abord eu le texte ; ensuite vinrent les images.

4. Comment avez-vous composé la bande-son ? J'ai enregistré certaines parties moi-même et d'autres ont été prélevées sur quelques films. Je peux, par exemple, vous dire qu'il y a un bref moment extrait du *Miroir* d'Andrei Tarkovski et un autre provenant de L'Emploi du temps de Laurent Cantet. Et puis, il y a la musique. Je travaille depuis 2004 avec le musicien Louis Sclavis. J'ai un accès plutôt privilégié à ses compositions. Pour *Avant que ne se fixe*, le choix musical a été déterminé assez tôt, pendant le montage, de sorte qu'il a contribué à structurer le film par une séquence d'ouverture qui se répète, presque à l'identique, en clôture, ce qui permettait d'accentuer la dimension itérative des souvenirs convoqués par le texte. Si je devais définir la bande-son, je dirais qu'elle est discrépante, elle ne « colle » pas aux images mais ouvre un espace parallèle et, je l'espère, complémentaire.

Propos recueillis par Vincent Poli

LE DIT DU SAULE

MICHÈLE WAQUANT

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE

PREMIÈRE EUROPÉENNE EUROPEAN PREMIERE

AUJOURD'HUI 11H00 / ALCAZAR

1. Pourquoi avoir choisi cet arbre, un saule pleureur de la Cité Cézanne ? *Le Dit du saule* est une triste histoire de voisinage. J'habite la Cité Cézanne à Pontoise. C'est un ensemble d'ateliers-logements pour artistes qui jouxte un moulin célèbre pour avoir été peint par Cézanne. Je n'ai pas choisi le saule pleureur, je vivais à ses côtés. En 1997, pour garder vivant le souvenir de son amie Helen Chadwick, l'artiste Dany Leriche avait planté un petit saule qui était devenu très grand en vingt ans. Un groupe de résidents de la cité réclamait la taille radicale de cet arbre magnifique depuis plusieurs années en grande partie par ressentiment. J'ai essayé de défendre le sort du saule. Je n'ai pas réussi. Devant tant de hargne absurde contre un être vivant qui ne pouvait pas se défendre, j'ai décidé de filmer l'élagage. Cela s'est fait en deux fois. Le premier jour, le 25 février 2016, l'élagueur avait vraiment respecté l'arbre, se contentant de l'aérer. Mais les voisins ont été tellement vindicatifs auprès du bailleur que l'élagueur a été sommé de reprendre le travail le lendemain, 26 février. J'ai réussi à surmonter la colère qui m'a paralysée pendant des mois et, en ce sens, la vidéo est un hommage au saule, pour qu'il vive une autre vie comme il avait été l'outre-vie d'Helen Chadwick.

2. Le choix du texte de Valère Novarina était-il à la base du projet ? Non, mais c'est une pierre angulaire de celui-ci. En mars 2016, quelque temps après le massacre de l'arbre, j'ai assisté à la représentation de la pièce de Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, au théâtre des Bouffes du Nord, jouée par André Marcon qui l'avait inaugurée vingt-cinq ans auparavant. Le texte de la pièce se termine par le début de l'énumération des 1111 noms d'oiseaux inventés. Je me suis précipitée pour acheter le livre d'où la pièce était tirée. À la lecture du texte, j'étais convaincue que l'énonciation de cette énumération était un élément indispensable à la vidéo. Il faut dire que je suis une observatrice d'oiseaux passionnée depuis mon adolescence et que l'effondrement des populations d'oiseaux, d'insectes, d'animaux, les massacres des forêts et de tous les grands arbres, l'acidification des océans, la pollution par les plastiques, surtout notre manière de ne jamais respecter l'harmonie du monde, me sont insupportables. Qu'un poète comme Valère Novarina ait pris la peine d'inventer 1111 noms d'oiseaux m'a paru miraculeux dans la période noire que nous vivons. C'est le pari de la puissance évocatrice du langage pour ne pas désespérer du futur que de constituer ainsi une réserve de noms pour des êtres à venir. Si on porte attention aux sons d'ambiance de la vidéo, on peut retrouver plusieurs espèces d'oiseaux qui habitent dans mon environnement et que nous avons patiemment replacés, Vincent Hénon et moi, selon leurs biotopes propres et leurs chants ou leurs cris différents selon la saison. Certes, peu de gens y prêteront attention mais je veux croire que de plus en plus nous deviendrons attentifs à ces innombrables êtres qui vivent si près de nous que nous négligeons.

Propos recueillis par Vincent Poli

Séance Spéciale SCAM

AUJOURD'HUI 20H30 / VILLA MÉDITERRANÉE

SAMOUNI ROAD

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

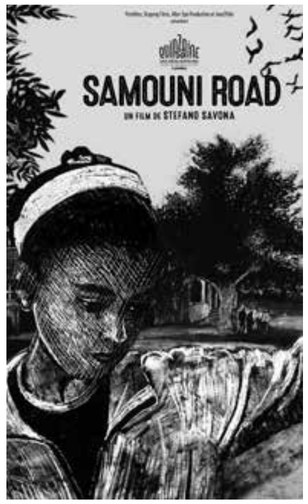
STEFANO SAVONA

En 2009, vous avez réalisé Plomb Durci, ***composé d'images que vous aviez tournées à Gaza durant la guerre menée par l'armée israélienne dans l'enclave palestinienne. C'est dans ce cadre que vous avez rencontré alors la famille Samouni.*** Oui. Au lendemain du retrait de l'armée de terre israélienne, le 20 janvier 2009, j'ai pu rejoindre le Nord de la Bande et la ville de Gaza, où j'ai rencontré la famille Samouni, une communauté de paysans jusque-là épargnée par soixante ans de conflits et d'occupation, et confrontée pour la première fois à une tragédie sans précédent. Vingt-neuf de ses membres, femmes et enfants pour la plupart, avaient été tués par une unité d'élite de l'armée israélienne. J'ai commencé à filmer les Samouni immédiatement, mais dès le début, je n'ai eu aucun doute : je devais faire un autre film sur leur histoire, qui n'aurait pas la même forme que *Plomb Durci*. Un film qui ne pouvait pas se réduire à un compte-rendu du massacre ou au constat du deuil poignant d'une famille entière. J'ai compris qu'il fallait construire une autre position, un autre point de vue : sortir de cette situation où on arrive toujours juste après, quand l'événement a déjà eu lieu et que les gens n'existent plus que comme victimes, ou en tout cas sous le signe de cette horreur qui s'est abattue sur eux. Je voulais redonner aux Samouni une existence longue, cesser de les ensevelir tous, les vivants et les morts, sous le poids de l'événement fatal.

D'une manière ou d'une autre, il vous fallait donc montrer des situations que vous n'aviez pas filmées, celles d'avant la guerre et aussi l'attaque israélienne. J'ai envisagé la fiction, mais c'était impossible parce que je ne voulais pas faire disparaître les personnes que j'avais filmées derrière des acteurs, ni, en cas de reconstitutions avec eux dans leur propre rôle, les mettre en face d'acteurs qui auraient joué ceux qui sont morts. À ce moment, est venue l'idée de l'animation, qui reconstituent les souvenirs des protagonistes. À l'écriture, nous n'avons rien inventé, tout ce que l'animation raconte est inspiré des récits et des témoignages des Samouni, y compris les séquences de rêve. J'ai voulu poursuivre la même démarche à l'image : les séquences d'animation font revivre un quartier qui a réellement existé et aussi les membres charismatiques de la famille qui ont péri dans le massacre. Il était donc essentiel pour moi que le film reconstitue précisément et presque « archéologiquement » les maisons, la mosquée, les vergers, ce paradis perdu dont parlent les protagonistes du film.

Vous considérez qu'il peut y avoir autant de vérité dans une image d'animation que dans une séquence documentaire ? Oui. Je lis beaucoup de littérature de non-fiction, dans l'héritage de Truman Capote. Je pense que le cinéma aussi peut associer un respect scrupuleux des faits et le recours aux ressources du roman en termes d'écriture. Un artifice comme l'animation permet de raconter au présent des événements comme ceux qui sont survenus dans le quartier des Samouni, alors qu'on ne peut pas les filmer au présent dans le documentaire.

Extrait d'un entretien réalisé
par Jean-Michel Frodon



SUMMERHOUSE

CI

DAMIR CUCIC

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

AUJOURD'HUI 12H30 / MUCEM

1. Le protagoniste de Spirit Diary (FID, 2015) était un ingénieur du son qui se consacrait à la distillation d'alcool avec une ferveur quasi alchimique. Qu'est-ce qui vous a poussé à prolonger, avec Summerhouse, ***cet intérêt pour les professionnels du son ?*** Summerhouse est, entre autres choses, un film sur un ingénieur du son et ses méthodes de travail. J'aime mettre l'accent sur d'autres médias dans mes films. Certains de mes projets précédents avaient pour protagonistes un homme qui filme sa lettre-vidéo, ou encore un schizophrène qui enregistre sa vie dans un hôpital psychiatrique au moyen d'un téléphone portable. Deux vidéastes amateurs en somme, et ici, pour la seconde fois, un ingénieur du son. Ils partagent tous ce besoin de recourir à un gadget technique, ce qui est un trait commun parmi les hommes d'aujourd'hui. De plus, l'acteur principal dans *Summerhouse* est aveugle, et je voulais qu'il exerce un métier accessible à un déficient visuel dans la vraie vie. Par ailleurs, j'ai une obsession en tant que cinéaste : j'aime structurer mes films de façon à ce que le son ne soit pas toujours dépendant de l'image. En d'autres termes, quand je réalise, le plus souvent j'entends d'abord une scène avant de voir ce que j'ai entendu. J'appelle ce procédé « un film regardé avec les oreilles ».

2.Vojin Perić est un acteur et directeur de théâtre aveugle. Pourquoi l'avez-vous choisi pour le rôle, et comment avez-vous travaillé avec lui ? Vojin est un grand acteur, en dépit de son lourd handicap. Il travaille principalement comme comédien de théâtre, mais il a déjà interprété le rôle principal dans plusieurs de mes courts métrages. Cela fait dix ans que nous sommes amis, et nous attendions l'opportunité de tourner un long métrage ensemble. Nous nous sommes souvent retrouvés au bar de son théâtre, l'endroit idéal pour parler de films qui n'existent pas encore! Plus sérieusement, pendant toutes ces années, Vojin m'a beaucoup appris sur le jeu d'acteur, la direction d'un théâtre, mais surtout sur la cécité.

3. L'histoire se déroule dans un décor extrêmement minimaliste : un hôtel désert, isolé du monde extérieur. Pourquoi ce choix ? En face de l'hôtel il y a un château, et entre les deux, de vieilles écuries. Chaque été pendant des années, j'ai dirigé des ateliers de cinéma expérimental dans ces écuries réaménagées. Un jour, en quittant les écuries pour rentrer à l'hôtel, j'ai réalisé que j'avais devant moi le décor que je recherchais pour un film. Je suis revenu hors saison, pour que le tournage se passe en hiver, mais les lieux et l'ambiance m'étaient déjà familiers. Je connaissais déjà les membres du personnel de l'hôtel, et ils sont devenus mes collaborateurs. Le film a entièrement été tourné à l'intérieur de l'hôtel, car c'est un environnement qu'un aveugle peut contrôler. Vojin n'est limité dans ses mouvements que lorsqu'il est à l'extérieur. À son domicile, dans cet espace qu'il peut entendre et toucher, il est tout à fait autonome. Comme dans un bunker.

4. D'un autre côté, les personnages dont il est question dans le film ne se rencontrent jamais et l'on a l'impression que Summerhouse ***est divisé en chapitres, Pourriez-vous nous en dire plus sur cette structure narrative ?*** La structure du film repose sur l'idée d'imaginer une image. L'équipe de tournage fait semblant de tourner un documentaire sur un ingénieur du son aveugle qui réalise des documentaires pour la radio. Nous respectons l'organisation et l'emploi du temps de Vojin. D'un autre côté, il recherche les meilleures conditions possibles pour ses prises de son, c'est pourquoi il travaille dans un hôtel vide, hors saison. Son travail est délicat : il demande à des gens de raconter les visions qui, avec le recul, les ont traumatisés lorsqu'ils étaient enfants. Ce n'est pas un hasard si ces personnes ont choisi la radio comme mode d'expression pour leurs confessions déplaisantes, ils sont prêts à raconter leur histoire, mais en dévoilant le moins possible leur identité : seulement leur voix.

5. Le moment des repas accentue le rythme du film, et on y entend les conversations les plus personnelles. Comment avez-vous choisi d'incorporer ces moments de convivialité et de partage ? Développer l'intrigue au moyen d'éléments en apparence assez simples m'a permis d'étoffer le personnage de Vojin. Quand on pense à un ingénieur du son, on imagine une personne calme et méticuleuse, dotée d'une grande capacité d'écoute. Sachant que l'introversion et la discrétion ne sont pas les caractéristiques habituelles d'un personnage principal, j'ai proposé à Vojin et aux autres acteurs de façonner eux-mêmes les scènes de temps libre de leurs personnages en improvisant. Ce qui m'intéressait, c'était de trouver un contrepoint dramatique, sans monologue brutal. En dépit de notre charge de travail, nous devons tous nous reposer, manger, nous habiller, nous laver… Dans ces moments-là, nos habitudes dévoilent des pans de notre personnalité. Dans le même ordre d'idées, Vojin aime entrer dans la chambre d'hôtel des autres, pour toucher et sentir leurs affaires.

6. La violence n'apparaît qu'à travers les mots qui sont prononcés ; la brutalité des histoire racontées par les trois personnages reste hors champ. Quelle est la raison de ce choix formel ? J'ai radicalement réduit le film du point de vue de l'espace et de la composition dramatique. Je n'ai pas cherché à inclure des illustrations ou des reconstitutions. Les récits des protagonistes sont enregistrés in situ, alors que les acteurs les interprètent pour un média totalement différent. Ma caméra se retrouve là où aucune caméra n'est censée se trouver.

Propos recueillis par Jessica Macor

1. In Spirit Diary (FID, 2015) the protagonist was a sound engineer who devoted himself to the production of liquor with almost alchemic fervour. What made you pursue, with Summerhouse, the interest in people working with sound? *Summerhouse is, among other things, a film about a sound engineer and his working process. I love to accent other media when making a film. Earlier in films I had as leading characters a man who films his video-letter, a schizophrenic who records his life inside a mental institution with a mobile phone. Those were two amateur cameramen, now this is a second sound engineer. They all have their drive to tackle technical devices in common, which is a universal feature of a modern male. Besides, leading actor in Summerhouse is a blind man and I wanted him to have a job that a blind person can really do. Apart from all said, I have a fetish as an author also, in a way that I'm interested in structuring a film in which the sound isn't always dependent on the picture. What I mean is, when making a film, I often hear first, and then see what I've heard. I've named this process 'a film seen with ears'.*

2. Vojin Perić is a blind actor and theatre director. Why did you choose him for this role and how did you work with him? *Vojin is a great actor, regardless of his enormous physical handicap. He's active as a theater actor the most and we made a number of short forms together in which he was the protagonist, and I directed. Through the last ten years of companionship we were building a chance to make a feature film. That means we had more than a few meetings in his theater bar, which is a great place to talk about films that are still to be made. All joke aside, through the years I've learned from Vojin about acting, running a theater but mostly about blindness.*

3. The action takes place in an extremely minimalistic context: an empty hotel, isolated from the outside world. Why did you make this choice? *Across the street from the hotel is a castle, and in between an old horse stable. I've led experimental film workshops in that refurbished stable every summer for years. Once when I was going back from the stable to the hotel, I've realized this was the film location I was searching for. I've flipped the seasons so the shooting took place during the winter, but the place, the ambient and the hotel staff remained my acquaintances and went on to become my partners. The whole film was shot inside that hotel because it is a habitat that a blind person can control. Vojin is constrained when it comes to moving around, but that happens only in the exterior. When he's inside the space he lives in, the one he can hear or touch, he's independent. Like in a bunker.*

4. On the other side, the characters questioned here never get to meet each other. It seems therefore that the film is divided into chapters. Could you please tell us more about this narrative structure? *The structure of the film is based on the idea of picturing a picture. The film crew pretends to shoot a documentary about a blind radio documentary sound engineer. We respect the organization and the timetable Vojin has made for himself. On the other hand, he wants the best possible sound conditions, which is why he works in an empty hotel outside the season. His work is tetchy and involves people who share their traumatic childhood visions with a time distance. These people did not choose radio as a media for their unpleasant confessions by chance, they are ready to tell their stories but disclose the smallest part possible of their identity along the way, which is their voice.*

5. Meal times accentuate the rhythm of the film and are also the moments where the most personal conversations take place. How did you decide to include these moments of conviviality and reciprocity? *By broadening the plot with seemingly simple things I've opened a channel for constructing Vojins character. A sound engineer naturally implies a quiet and meticulous person capable of listening to others. Taking into account the fact that introversion and unintrusiveness are not expected positions for a leading character, I've offered Vojin, but to other actors as well, the possibility to shape the scenes of their free time through acting improvisations. I was interested in dramatic counterpoint in which there are no brutal monologues. Regardless of the amount of work to be done, we all need to rest, eat, dress and clean ourselves. It is then that our habits speak about us. The same is with Vojin who likes to enter other people's hotel rooms and smell or touch their belongings in their absence.*

6. Violence is evoked only through the words pronounced; the brutality of the stories told by the three characters is kept out of frame. What is the reason behind this formal choice? *I've radically reduced the film regarding space and dramatic composition. I haven't reached for illustrations or reconstructions. The stories of the protagonists were documented in situ, while the actors are interpreting them for an entirely different media. My camera found itself in a place where no camera was supposed to be.*

Interview by Jessica Macor

TOMORROW

CP CI GN CR

PREMIÈRE INTERNATIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

YULIYA SHATUN EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE

AUJOURD'HUI 14H15 / MUCEM

1. Quelle est l'origine de ce couple quasi anonyme, partagé entre l'ennui et une certaine pauvreté ? Selon moi, la plupart des gens ordinaires de cet âge que je connais vivent ainsi. C'est l'histoire des gens qui nous entourent. C'est pour ça que je n'ai pas eu à chercher l'idée délibérément, elle existait déjà, et je devais seulement en faire un film.

2. Les paysages traversés témoignent d'une population abandonnée mais dégagent aussi une certaine poésie. Pouvez-vous nous en dire plus ? Le paysage, habité, est très important pour moi. Je crois que cette zone influence la vie des gens et leur état d'esprit. C'est la raison pour laquelle la ville dans mon film n'est pas juste une toile de fond, c'est une façon d'être, un personnage de plus dans l'histoire. Et bien sûr, j'ai montré dans le film uniquement ce qui me semblait beau. La poésie de l'image de la ville relève peut-être de ce qu'elle évoque pour moi. J'ai vécu de nombreuses années dans cette ville et par conséquent j'ai un rapport particulier et affectif à son égard.

3. Si le film montre une certaine froideur entre le professeur d'anglais et sa femme, vous semblez aussi donner les indices d'une profonde complicité ? Je pense que les rapports humains sont plus compliqués que seulement l'amour et la haine, le bonheur et le malheur. Je vois cette froideur apparente, qui est en réalité une forme d'amour profond et d'attachement, entre les gens qui sont devenus des prototypes de personnages. Ils vivent leur quotidien et ne passent pratiquement pas de temps ensemble, mais je sais qu'ils s'aiment de toute façon. J'imagine que pour comprendre ça, il faut vivre près d'eux longtemps. Mon grand-père et ma grand-mère, aussi loin que je me souvienne, ont toujours fait chambre à part, comme les personnages de mon film. Mais ils s'aimaient beaucoup. Mon grand-père est mort il y a trois ans, et ma grand-mère pleure en pensant à lui tous les jours et en disant : "Il me manque tant".

4. Dans la deuxième partie du film, la partie fictionnelle semble faire place à une pure observation de la ville ? Quel était le projet de départ ? En effet, il y a une observation intense de la ville dans la première et la deuxième partie du film. Car tous ceux qui entrent dans le cadre et parfois nous regardent directement, pourraient aussi devenir des personnages du film. La ville est un des personnages de l'histoire.

5. Par-delà la dureté des situations montrées, Tomorrow ***distille un certain humour ?*** S'il était possible de qualifier *Tomorrow* de comédie, ce serait une comédie absurde.

6. Aujourd'hui, en tant que jeune réalisatrice biélorusse, comment monte-t-on un tel projet ? L'équipe du film était composée de seulement deux personnes – moi et un ami. Il ne savait rien du film avant le tournage. Je montrais le scénario à tout le monde le matin du premier jour de tournage. J'avais trouvé pratiquement tous les décors en amont : après des repérages photos et vidéos dans toute la ville. Je n'ai pas particulièrement organisé de tournage dans les lieux publics avec quelqu'un en amont, J'ai seulement demandé à la mère de mon ami de filmer une scène près de son stand sur un marché, mais elle était trop timide pour se filmer elle-même. Quant à l'équipement, on n'avait qu'une caméra, un dictaphone, un pied et un micro-cravate. On a emprunté ça à nos amis. Pendant le tournage, c'est ma grand-mère qui nous faisait à manger. Et aucun collaborateur sur le film ne s'est fait payer. J'ai aussi la chance que mon ami Nikita avec qui j'ai fait le film, peut assumer de grosses responsabilités et est capable de tirer le meilleur de ressources très limitées. Je crois que d'autres personnes à notre place n'auraient pas commencé à travailler sur ce film, surtout parce que c'est plus dur de tourner l'hiver. Ou ils auraient laissé tomber au montage, car n'importe quel professionnel aurait rejeté la matière en la qualifiant d'inutilisable. En réalité, mon style non-commercial relève d'une situation forcée, évidemment. Mon rêve pour mes prochains films serait d'avoir la possibilité de tourner avec de l'équipement qui me permettrait d'incarner mes idées visuelles et sonores, de payer les gens pour leur travail et de ne penser qu'à la réalisation et à l'écriture.

Propos recueillis par Vincent Poli

1. What was the first idea for this almost anonymous couple, living through boredom and a certain poverty ? To my mind, most of the ordinary people of this age around me live like this. I mean that it's a story about the people who live nearby. That's why I didn't have to look for the idea deliberately, it had existed already, and I just had to make a film out of it.

2. The landscape you cross with your camera tell of an abandoned population, but they also release a certain poetic feeling. Could you tell us more about that ? The landscape, where a person exists, is of great importance for me. I believe, that area influences people's lives and their spiritual state. That's why the city in my film is not just a background, it is a certain context of being, one more character of the story. And, of course, all I showed in the film is something beautiful for me. Perhaps, poetry of the city image is also caused by my feelings towards it. I lived for many years in this city and thus I have a special, tender attitude towards it.

3. Tomorrow tells of a distinct coldness between the english teacher and his wife, but you also give hints of their deep loving complicity ? I think that human relationships are more complicated than just love and hate, happiness and unhappiness. I see this outward coldness, which is in fact deep love and attachment, between the people who became prototypes of the characters. They live their everyday life and practically don't specially spend time together, but I know that they love each other anyway. I guess, to understand this, one has to live next to them for a long time. My grandfather and grandmother as long as I remember them slept in different rooms, like the characters in my film. But they loved each other very much. My grandad passed away three years ago, and my granny still cries for him every day and says: "I miss him so much".

4. In the second part of the film, the fictional part seem to merge into a pure observation of the city life ? What was your starting point for Tomorrow ? Yes, there is a lot of observation of the city in the first and the second parts of the film. As all the people who get into frame and sometimes look directly at us could also become characters of the film. The city for me is another character of the story.

5. Beyond the harshness of some situations, Tomorrow *does hold a certain kind of comedy ? If it was possible to call "Tomorrow" a comedy, it would be an absurd comedy J*

6. Nowadays, as a young director in Bielorussia, with such an anti-commercial style, how do you produce such a project ? There were only two people in the film crew – me and my friend. He didn't know anything about the film before the shooting. I showed the script to everyone in the morning of the first shooting day. Almost all the locations I found beforehand: moved around the city, made photos and short videos. I didn't specially arrange shootings in public places with someone in advance, I only asked my friend's mother to shoot a scene near her stall at the market, but she felt shy to be filmed herself. As for equipment, we had only a camera, a dictaphone, a tripod and one lapel microphone. We took this all from our friends. During the shooting we were mostly fed by my grandmother. And all the people involved in the film did it for free. I was also lucky that my friend Nikita with whom I made the film, as well as me, can take a lot of responsibility and try to make a good result even with very limited resources. I think that if other people were at our place, they would not start working on this film, particularly because it is more difficult to shoot in winter. Or they could give up during editing, as any professional would reject all the material as defective. In fact, my non-commercial style is, of course, a forced situation. I dream, when I will be creating films in the future, to have an opportunity to shoot with the equipment that will allow me to embody my visual and sound ideas, to pay people for their work and think only about directing and scriptwriting.

FOYERS

AUJOURD'HUI 16H30 / VILLA MÉDITERRANÉE

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

PAUL HEINTZ

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

EP HISTOIRE(S) DE PORTRAIT

1. Pour votre film Foyers, ***vous vous êtes inspiré de témoignages de pyromanes recueillis lors de thérapies. Vous les avez réunis en une seule voix d'homme, entendue off. Pourquoi ce choix ? L'origine de ce projet ?*** L'origine du projet est la découverte d'un article du psychiatre américain Ben Karpman : *Dream Life in a case of Pyromania*, dans lequel il retranscrit des rêves d'un de ses patients ayant une tendance pyromane. Je me disais, dans ces histoires de pyromanie, la cause n'est jamais claire, j'interprétais d'abord ça comme un désir inconscient de contestation de l'autorité, de la norme sociale. C'est une émeute intime. En même temps, c'est quelque chose de fulgurant qui n'est pas planifié, non pas comme l'acte d'un incendiaire volontaire qui met le feu pour le profit ou se venger. Je me suis donc mis à la recherche de ses récits de vies intimes généralement retranscrits à la première personne dans d'autres essais ou thèses sur le sujet afin de créer cette figure fictive qui, dans le film, rassemble environ cinq bribes de récits de vie différents. C'est un personnage masculin que l'on entend en off car dans la quasi totalité des textes que j'ai pu trouver sur cette pathologie, il s'agissait presque toujours d'hommes. Il m'intéresse de confier des scènes inventées ou des textes à jouer à des personnes qui ne sont pas comédien. Dans *Foyers* j'ai demandé à Michel Vandestien, une personne qui était décorateur de cinéma et que j'avais rencontré sur un précédent projet. Après coup, je me rend compte que le fait qu'il ait été décorateur de cinéma n'est pas anodin : je l'utilise à contre-emploi, ici comme comédien, dans ce film qui parle d'un rapport intime et particulier aux lieux, aux décors qui deviennent eux-mêmes pyromanes. Je voulais que ce soient les décors eux-mêmes qui se mettent à parler.

2. Vous mettez en scène un incendie ostensiblement théâtralisé. Comment en êtes-vous venu à ce dispositif ? Le décor calme et sans vie que l'on découvre au début est traversé par un insecte qui avance. À l'origine du projet j'avais intitulé le film *Bug* qui signifie « insecte » ou « paria » en anglais, car dans les retranscriptions américaines sur ce sujet je lisais qu'ils nommaient le pyromane « firebug ». Construire un décor était important pour moi, un décor qui était ma maison pendant le moment du tournage et auquel je devais mettre le feu. Par l'incendie du décor, nous avons pu ressentir la peur, la fascination, la chaleur que peut ressentir autant le spectateur d'un feu de joie qu'une personne pyromane. C'est cette déconstruction d'un dispositif qui joue de la cohérence fictionnelle qui m'intéresse. Assembler ces éléments narratifs, comme pendant le montage d'un film, pour tenter de décomposer, de mieux lire cette manie qui est aussi un rapport au monde particulier.

3. Il y a le glissement de sens du mot foyer. De même s'y mêlent désir et destruction, sexe et domesticité. Comment s'est élaborée cette économie du film ? La plupart du temps je pouvais lire des hommes seuls qui mettent le feu presque comme pour réchauffer leur réalité qu'ils estiment peut être trop froide. Je lisais quelquefois cette manie comme une volonté désespérée de voir l'autre, de toucher l'autre, une espèce de désir social. Je pense aussi à un autre récit d'une personne pyromane qui lui, voit le visage d'une personne qu'il aimait dans le passé dans la fumée des bâtiments qu'il incendie. Et c'est pourquoi il réitère son acte toujours et toujours, pour revoir l'image de ce visage, jusqu'au dernier feu. Il s'agit là, à nouveau du désir, celui d'une femme, mais aussi de la nécessité d'apparition d'une image. Un image obsédante qui est traquée dans les moindres volutes de l'informe nuage ou fumée. Au centre du film, je propose une vision symbolique de l'acte pyromaniaque à travers des vues que j'ai tournées en caméra thermique. À travers cette technologie généralement utilisée pour capter les déperditions de chaleurs de bâtiments d'habitation ou dans l'industrie, j'ai voulu moi aussi, à l'instar de la personnalité pyromane que l'on entend dans le film, chercher les points chauds, en rouge sur bleu, ceux du foyers mais aussi ceux des corps.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

J

CP CI

GAETANIO LIBERTI

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR ET DU PRODUCTEUR ROBERTO CAVALLINI

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

1 – Vous avez réalisé J ***lorsque vous étudiiez à la Sarajevo Film Academy. Quel était votre scénario au départ ?*** Le film s'inspire de la nouvelle *Pénible incident* tirée de *Gens de Dublin* de James Joyce. J'ai écrit une liste de situations avec également des éléments d'une autre nouvelle tirée du livre. Le lieu précis de la chambre avec ses objets a été le déclencheur, à partir de là, j'ai développé la façon de concevoir les plans du film. À ce moment-là, je pensais à une personne en train de faire une liste d'actions qu'elle voudrait supprimer de son quotidien. Il y avait une sensation, des notes, des cartes et quelques images précises et au final, j'avais un scénario d'environ dix pages.

2 – En bousculant les références temporelles, le film avance par ellipses. Tout est fait pour révéler la solitude de chacun des personnages. Comment avez-vous réussi à tourner un film dans une langue que vous ne comprenez pas ? Combien de temps a duré le tournage ? J'ai écrit certains dialogues puis nous les avons traduits depuis l'anglais vers le bosniaque. Parfois, pour d'autres parties dialoguées, je ne savais pas de quoi ils parlaient précisément, je leur avais seulement expliqué la situation et ils devaient parler sur ces bases. Je crois qu'il y a aussi eu des moments magiques entre Ado et Mediha. J'ai développé le film en deux mois environ et le tournage a duré huit jours.

3 – Certaines parties de J ***sont en couleur, d'autres en noir et blanc. S'agit-il d'une inversion entre le passé et le présent ?*** Au départ, je voulais faire un film en noir et blanc et bleu. Je ne sais pas s'il s'agit de passé et de présent, pour moi les couleurs interviennent plus dans le cadre de l'intimité, de la présence.

4 – Le titre du film est une énigme. Qu'est-ce que la lettre 'J' évoque pour vous ? J peut être la première lettre d'un nom, un nom incomplet et ça ressemble aussi à un point d'interrogation.

5 – Vos personnages disent : « Chaque lien est un lien de tristesse » ou « quand on rêve, tout le monde sait... que le temps s'écoule à l'envers ». Pouvez-vous développer ? La première phrase est tirée de la nouvelle, c'est une phrase qui peut avoir des conséquences extrêmes. La deuxième, je ne peux pas rajouter grand chose, elle se suffit à elle-même. La plupart du temps on évoque le passé, les souvenirs façonnent le présent mais dans les rêves, il devient évident que le temps n'existe pas. Le fait que nous vivions réellement dans un rêve brumeux m'intéresse particulièrement.

Propos recueillis par Fabienne Moris

1 - You directed J when you were studying at the Sarajevo Film Academy. What script did you have as a starting point ? The film was inspired by the story A painful case from James Joyce's Dubliners. I put down a list of situations and something else from another story of the book entered in it as well. The precise space of the room with its objects was some kind of trigger, from there I developed the way of conceiving the shots of the entire film. At the same time, I was thinking about someone in the process of making a list to remove actions from his/her life on a daily bases. There was a feeling, notes, maps and some precise images and at the end I had a script of more or less ten pages.

2 - Shifting the time references, the film advances through ellipses. Atypical frames produce delicacy; everything is set to reveal the solitude of each character. How did you manage to shoot a film in a language that you don't understand ? How long did it take ? I wrote some of the words and we translated it from English to Bosnian. In other dialogue parts, sometimes I didn't know what they were talking about precisely. I just explained the situation and told them to talk around that. I also think that sometimes there was some magic going on with Ado and Mediha. I developed the film in more or less two months and we shot it in eight days.

3 - Some parts of J are in colors, some others in black & white. Is this an inversion between past and present ? At the beginning I wanted the film in black and white and blue. I don't know if it's about past and present, I feel more that color occurs in the proximities of intimacy, of presence.

4 - The title of the film is an enigma. What does the letter 'J' evoke for you? J can be the first letter of a name, an incomplete name, and it also looks like a question mark.

5 - Your characters say «Every bond is a bond of sorrow» or «then again, when dreaming, everybody knows ... time flows backwards». Can you comment on this ? The first sentence comes straight from the story in the book, it is a sentence that can have extreme consequences. About the second one I cannot say too much, it is like it is. Most of the time we refer to the past, memories gives shape to the present but in the dream becomes clear that time does not exist. I'm really interested in the fact that we really live in an un-lucid dream.

AUJOURD'HUI 18H30 / VILLA MÉDITERRANÉE *Interview by Fabienne Moris*

BACKYARD

CI

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

AUJOURD'HUI 18H30 / VILLA MÉDITERRANÉE

KHALED ABDULWAHED

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

1. D'où vient la photographie originale du champ de cactus ? Comment avez-vous décidé que le film tournerait autour de cette image en particulier ? J'ai photographié ce champ de cactus il y a vingt ans avec un appareil argentique à objectif 35mm. Les champs se trouvaient près de chez moi, à Damas. J'y allais souvent pour m'exercer à la photographie de paysages. Quelques années plus tard, les scanners compacts se sont démocratisés. J'en ai acheté un pour scanner les négatifs de mes photos préférées, y compris celle du champ de cactus. Malheureusement, j'ai eu la mauvaise idée de stocker mes négatifs à la cave. Un hiver, la cave a été inondée et les films ont été endommagés, l'émulsion a été délavée, mais heureusement, j'avais conservé des copies numériques de mes clichés favoris. C'est la seule photo du champ de cactus qu'il me reste. En 2012, l'armée a attaqué ces champs. Je vivais dans un autre quartier de la ville au moment de l'attaque, je n'y ai pas assisté personnellement, mais j'ai appris ce qui s'était passé quelques jours plus tard en lisant des rapports de militants sur internet. J'ai découvert que les champs avaient été rasés par des bulldozers, que les restes de cactus avaient été brûlés par les soldats, que des maisons de fermiers avaient été incendiées par des obus tirés par des tanks, et qu'environ vingt-cinq personnes avaient été tuées. D'après le rapport officiel du gouvernement, les champs ont été détruits car les rebelles utilisaient les cactus pour se cacher. Quand j'ai compris qu'il était arrivé la même chose physiquement à mes photos délavées et au paysage lui-même des années plus tard - le même phénomène de détérioration, de transformation et de remplacement – j'ai décidé de reconstituer et d'adapter ma photo du champ aux changements opérés sur l'original.

2. Pouvez-vous nous parler du rapport de réciprocité entre la vue et le toucher dans le film? Cette correspondance entre la vue et le toucher est ce qui m'a poussé à utiliser une image sur pellicule plutôt qu'un format numérique. L'image dans le film est tangible : même s'il ne s'agit que d'une couche infime de produit chimique sur de la gélatine, on ne voit pas seulement l'image, on peut aussi la toucher et la manipuler. J'ai donc photographié la copie numérisée du cliché d'origine à partir d'un écran, sur pellicule, non seulement pour faire l'expérience de prendre à nouveau le champ de cactus en photo, cette fois-ci en studio, mais aussi pour retrouver la dimension matérielle de la photographie, afin d'étudier la relation entre la vue et le toucher pendant sa transformation. Une lame retire les couches de la photographie sur la gélatine, les machines de guerre suppriment tout ce qu'il y a au sol, dans les deux cas le toucher modifie la vue, et la vue aide à définir le toucher insaisissable. Cette relation de réciprocité fonctionne sur deux niveaux, l'original et la copie, et joue un rôle essentiel pour raconter l'histoire du paysage dans le film. Il s'agit d'un jeu d'opposition entre le toucher et la vue. Le paysage et la gélatine de la pellicule. La vie et l'émulsion photographique.

3. L'usage du son est particulièrement évocateur dans le film : à travers votre propre travail manuel, mais également les échos de la guerre. Pourquoi avez-vous opté pour ce traitement ? Le son a la capacité de projeter dans notre esprit une image que nos yeux ne peuvent pas voir. En pratique, et d'après ma double expérience avec ce paysage, en 1998 quand j'ai photographié le champ et en 2012 quand la pellicule a été effacée, ni mes yeux ni mon appareil photo n'ont enregistré la présence d'hélicoptères au-dessus du champ ou de chars au sol. Mais tous les Syriens qui vivaient à Damas en 2012 étaient habitués au fracas quotidien de la guerre aux alentours. La plupart du temps, je n'arrivais pas à distinguer d'où venait le bruit, mais je savais ce qu'il signifiait, et à quoi pouvait ressembler la scène.

4. Votre film aborde le rapport entre l'existence réelle d'un objet, sa représentation et le concept qu'il véhicule ? En faisant des recherches pour le film, j'ai découvert un rapport officiel récent annonçant que les terrains qui appartenaient autrefois aux planteurs de cactus étaient désormais détenus par un fonds d'investissement étranger. Il est question d'y construire un hôtel de luxe. Cette nouvelle transformation du paysage était mon plus grand défi pour intégrer le paysage actuel en construction, de façon tangible, dans la narration visuelle du film. La technologie actuelle d'impression en 3D m'a permis d'inclure la représentation et la notion de « construction » dans ma photographie du champ de cactus. L'impression 3D est capable de transformer une photo en objet, certes de plastique, mais tangible car en trois dimensions. Dans le cas du champ de cactus, quelque soit le devenir du chantier actuel, il laissera place à un nouveau « paysage », différent de celui qui existait dans la mémoire collective des Damascènes depuis plus de deux siècles. La destruction et la construction, côte à côte, modifient peu à peu la mémoire. Dans mon studio, je finis de construire le paysage que je veux conserver.

Propos recueillis par Jessica Macor

1. Where does the original photograph of the cactus field come from? How did you decide that the film would focus specifically on this picture? I took the cactus field photograph with a 35mm film camera, 20 years ago. The cactus fields were close to my house in Damascus city. I used to practice landscape photography around that area. Few years later film compact scanners technology were available in markets. I owned one, and scanned my favourite photographs on the film strips, including the cactus field photograph. But unfortunately I made a poor decision when I stored my film strips in the basement. In winter the basement flooded with water. The film strips were damaged, the emulsion were washed out, but thankfully I've had digital copies to my favourite takes. This is the only photograph for the cactus field that I have saved. In 2012 the army attacked the cactus fields. I was living in different part of the city when the attack took place. I haven't witnessed it, but I knew about what happened few days later from online activists' reports. The reports said that the cactus trees were destroyed by bulldozers, plants' remains were burned by soldiers, some farmers' houses were burned down by tanks' shells, and around 25 people were killed. The official government report said that the cactus fields were removed because the cactus trees were used as shelters that rebel hide in. When came to my realisation that what happened physically, to the photograph-emulation on the film, and to the landscape years later, is the same -the act of damage, change and replacement- I decided to reconstruct and adapt my photograph of the field along with the changes that occurred to the origin.

2. Can you tell us more about the reciprocity between the touch and the sight in the film? The reciprocity between the touch and the sight as a thought, was behind my decision to use 'film image' over 'digital image' in the film. The image on the film is tangible, even if it's a micro thin chemical layer on a gelatine, still, we don't only see the image but we are able to touch it and deal with it with our hands. Therefore, I photographed the cactus digital copy, from a screen, on a photography film, not only to experience taking the cactus field photograph, again but in my studio, also to retrieve the materiality of the photograph in order to examine the relation between touch and sight during changes. A blade removes the photography layer on the gelatine, the war machines remove what on the ground, in both scenarios the physical touch changes what in the sight, and the sight defines the obscure touch. This reciprocity relation is on the two levels, the origin and the copy, and plays a major role of telling the landscape story in the film. Touch versus sight. Land versus film gelatine. Life versus film emulsion.

3. The use of sound is particularly evocative in the film : your own manual work on the image, but also the echoes of the war. Why did you opt for this treatment? Sound has the ability to frame a picture in our mind, that we don't see by our eyes. In practice, and according to my experience with landscape in the two occasions, 1998, when the field photograph was taken, and 2012, when the field was erased, my eyes and my camera didn't register any helicopters over the field, or tanks in the field. But everyone who lived in Damascus during 2012 were used to war sounds coming from the city surroundings on daily basis. Most of the time I couldn't know from what direction the sound come from, but I knew what the sound mean, and how the scene there could be.

4. Your film deals with the relationship between the actual existence of an object, its representation and its concept?During the film's research I found a recent official news announces the cactus framers' lands as an investment property that belong to an international investors. Other news announces the construction project as a luxurious hotel and resort. This new formation to the landscape was my biggest challenge to convey the landscape present that is under-construction, in a tangible sense, into the film visual narration. The available nowadays 3D printing technology was able to take the task of bringing in the representation and notion of 'construction' into my cactus field photograph. The 3D printing technology could turn a photograph to an object, plastic, but tangible in terms of the three dimensions. In the case of the cactus field's land, whatever the under-construction is going to be, it will be the new 'landscape' instead of the one that existed in the collective memory of Damascus city over two centuries. Destruction and construction, side by side, slowly change the memory. In my studio, I finish constructing the landscape that I want to keep.

Interview by Jessica Macor

Séance spéciale Arte La Lucarne

AUJOURD'HUI 15H45 / VARIÉTÉS

DAWSON CITY : FROZEN TIME BILL MORRISON EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

1. **Dawson City : Frozen Time** *utilise des images d'archive associées à une musique du compositeur contemporain Alex Somers. Toute votre œuvre célèbre l'essence du cinéma, et s'interroge sur la mémoire des images. Pouvez-vous nous en dire plus sur votre façon d'aborder les images ?* Je considère les images filmées qui ont survécu contre toute attente aux outrages du temps comme de précieux messages de notre passé. Elles constituent en quelque sorte l'incarnation physique des souvenirs, les vestiges de la mémoire collective d'une culture spécifique. Je les imagine comme des messages à la dérive sur l'océan, ce qui fait du choix des quatre bobines découvertes au fond de l'Atlantique nord une métaphore parfaite pour explorer l'œuvre d'un célèbre acteur soviétique.

2. Dawson City : Frozen Time a reçu le prix du Meilleur Documentaire innovant aux Critics' Choice Awards, et le prix du Meilleur Documentaire décerné par la Boston Critic Film Society. Quel a été le point de départ de ce film ? J'avais entendu parler de la légende de ces films retrouvés enfouis sous une piscine dans le Yukon, il y a une trentaine d'années. Quand j'ai eu l'occasion en 2013 de travailler avec Paul Gordon, le conservateur de la Bibliothèque et des Archives nationales canadiennes, la LAC, je lui ai, tout de suite demandé s'il était possible de scanner les bobines de Dawson. J'avais dans l'idée de creuser cette histoire et de la raconter en utilisant ces films d'époque. Quand j'ai enfin pu voir un grand nombre de films de la collection, et les assembler avec d'autres documents venus de la LAC ou d'ailleurs, l'histoire a pris forme et m'a totalement englouti.

3. Votre dernier projet en date, **The Village Detective**, *a été sélectionné cette année par le FIDLab. Quelles sont vos attentes ?* J'espère que les spectateurs qui verront ce premier montage encore inachevé de *The Village Detective* découvriront deux ou trois choses sur l'histoire du cinéma qu'ils ignoraient peut-être encore. Notamment sur la découverte fortuite de bobines de 35mm au fond de l'océan en 2016, et sur la légende du cinéma soviétique, aujourd'hui méconnue des spectateurs occidentaux, qui joue dans ces films. Au-delà de cela, j'espère rencontrer des gens intéressants qui partagent ma passion pour d'obscures légendes du cinéma, à la dérive dans le grand océan du temps.

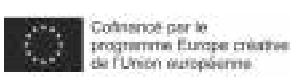
Propos recueillis par Fabienne Moris

LEMBRO MAIS DOS CORVOS GUSTAVO VINAGRE

Séance Spéciale CNAP

AUJOURD'HUI 11H30 / VARIÉTÉS

FID 29e 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 Siciliano. 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