

**AUJOURD'HUI**  
CHELSEA GIRLS  
10:00 / VARIÉTÉS

POEM POSTERS  
BEAUTY#2  
14:15 / VARIÉTÉS

SCREEN TEST #10  
VINYL  
14:30 / MIROIR

KITCHEN  
RESTAURANT  
16:45 / MIROIR

**FID**  
JOURNAL / DAILY  
**12**  
JUILLET 2018



Longtemps après que j'ai réalisé *Le Révélateur*, on m'a montré à Berkeley la collection Mekas, mais le seul film de ce genre qui m'ait vraiment marqué, c'est *Chelsea Girls* de Warhol que j'ai vu en 1975 à la Cinémathèque de Londres. C'est un film en 16 sur deux écrans qui transcende complètement la précarité des moyens et qui est pour moi un équivalent underground d'*A bout de souffle*.

Philippe Garrel, entretien avec Thomas Lescure dans *Une Caméra à la place du cœur*,

Séance spéciale ATELIER HORSCHAMP – Arte, La Lucarne

**RIMÈD RAZZIÉ** DOCUMENTAIRE EN COURS RÉALISÉ PAR FLORENCE LAZAR  
AUJOURD'HUI / 19H30 / FRAC

EN PRÉSENCE DE FLORENCE LAZAR, RÉALISATRICE ET PLASTICIENNE, FRANÇOISE VERGÈS, THÉORICIENNE, ÉCRIVAINNE ET MILITANTE DE LA RÉUNION, DEAN INKSTER, HISTORIEN ET THÉORICIEN DE L'ART, LIRA DES POÈMES D'OLIVE SENIOR, POÉTESSE DE LA DIASPORA CARAÏBÉENNE, JAMAÏCAINE VIVANT AU CANADA.

Depuis les années 1970 jusqu'en 1992, la chlordécone, pesticide organochloré et cancérigène, a servi comme insecticide dans les bananeraies antillaises pour lutter contre le charançon. Rimèd Razzié qui signifie remèdes des haies, renvoie à l'époque de l'habitation coloniale où l'esclave produisait sa propre culture de plantes médicinales en marge et en cachette de l'habitation du maître. Le film interrogera ce patrimoine immatériel à travers des pratiques réparatrices des plantes dans le contexte de la contamination invisible et durable des terres agricoles.



**AUJOURD'HUI**  
À 15.30 AU VIDEODROME

**JUNGLE BOOK**

ZOLTAN KORDA  
ET LE 14.07 / 16:00

EP  
MAKE/REMAKE  
QUEL AMOUR  
(DE CINÉMA)



**AUJOURD'HUI**

STORIA DI PIERA  
MARCO FERRERI

VALLEY OF LOVE  
GUILLAUME NICLOUX



AUJOURD'HUI 20.30 / VIDEODROME **SÉANCE UNIQUE** PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

**NOTEFILM** ROSS LIPMAN

EP LIVRE D'IMAGE



Si l'on excepte les films pensés et réalisés pour la télévision, Beckett n'aura signé qu'un seul projet pour le cinéma, le fameux *Film* avec Buster Keaton comme acteur principal. Le résultat est à la fois énigmatique et sidérant. C'est le récit de cette production au cours plus aventureux que soupçonné, qui nous est conté par le menu. Préparation lente, obstacles de tournage, choix au final, voix de Beckett (!), des témoignages : le tout fabrique une mini saga en trois volets pour aficionado.



**FANTASY SENTENCES** AUJOURD'HUI  
10H30  
VARIÉTÉS



**DANE KOMLJEN**  
EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

EP **WE'RE GONNA ROCK HIM**

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

1. Dans le générique, nous apprenons que le titre vient d'un texte du philosophe Walter Benjamin. Pourquoi ce texte ? *Était-ce votre point de départ ?* Le texte est une transcription d'un jeu entre Walter et une anonyme de 11 ans : il a été diffusé pour la première fois dans son émission radio *Aufklärung für Kinder*, à la fin des années 20. Walter lui donnait entre 5 et 10 mots et elle était invitée à construire des phrases. Dans ces phrases qu'elle imaginait, l'important n'était pas tant la signification des mots que leur fluidité, ou que de forger des liens et créer des connexions. Je trouvais qu'un tel processus avait quelque chose de similaire à notre façon de traiter du temps dans l'Histoire.

2. La première moitié est constituée d'un montage d'images, et la deuxième d'un montage de paysages déserts. Pouvez-vous nous dire quand et où tout ceci est raconté, puisqu'il est évident que nous sommes ici face à une méditation sur le temps et l'espace. Toutes les images proviennent de la région de Prypiat, la ville ouvrière construite pour loger les ouvriers de la centrale nucléaire de Tchernobyl. Cela montre la transformation que cet endroit a subie à travers des images prises à différentes époques. Ça commence avec beaucoup d'enfants, des familles, puis cela passe aux arbres, aux plantes et à de rares animaux. Je rêvais sur les façons dont les différentes formes de vies se rappellent et imaginent.

3. Il y a un discours étrange et magnifique au tout début, et à la toute fin : pouvez-vous nous parler de la bande-son de votre film ? Il existe un conte populaire ukrainien à propos d'un homme qui est transformé en renard. Le premier texte est ma version de ce conte de renard-garou. Le second texte est basé sur le son de ce même enregistrement, mais il est plus détérioré, moins intelligible, et il est ainsi plus ouvert à une écoute différente, une traduction différente. Un texte en devient un autre, une chose en devient une autre...

Propos recueillis par Vincent Poli

## ASTRID ADVERBE

JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE



1. *Qu'est-ce qui dans votre parcours vous a amenée jusqu'au cinéma ?* J'ai une formation théâtrale. A cette époque, je ne jurais que par la scène et son rapport au public, il y avait les comédiens et il y avait les acteurs. C'est en découvrant le cinéma français des années 60-70 – Bresson, Rivette, Demy … – que je suis devenue cinéphilie et que je ne me suis plus intéressée qu'au cinéma. Au théâtre plus rien ne m'impressionnait, au cinéma, tout se réinventait. Mes émotions les plus fortes c'est le cinéma qui me les a données.

2. *Comment s'est faite la rencontre avec Paul Vecchiali que vous accompagnez depuis déjà cinq long métrages dont les tout récents Train de vies et Les Sept Déserteurs ?* Corps à cœur, En Haut des marches et Femmes Femmes étaient des films qui m'étaient très chers. Lors de la « Dernière Major » de Serge Bozon à Beaubourg en 2010, j'ai entendu parler Paul à l'occasion d'un débat : la solitude qu'il exprimait à ce moment-là m'a émue, je lui ai écrit. J'ai glissé dans l'enveloppe un film dans lequel je jouais, Prendre l'air de Nicolas Leclere. Une semaine après il m'appelait pour me proposer de jouer le rôle de sa fille dans Retour à Mayerling avec Edith Scob. La relation a été très forte immédiatement, puis tumultueuse, mais surtout passionnée.

3. *Vous collaborez aussi avec des jeunes cinéastes aux œuvres audacieuses comme Nicolas Leclere [Les Rues de Pantin] ou Pascale Bodet [Porte sans clef, en compétition française cette année au FID]. Que vous apporte cette recherche constante ?* La joie de participer à des films que j'aimerais assurément. Leur quête d'une grande exigence et d'une grande tenue me touche : un cinéma sans compromis, radical, jamais ostentatoire ni gratuit. Une façon à la fois légère et absolue d'envisager le cinéma, dans laquelle je me retrouve.

4. *Votre travail est-il orienté par un attachement à une certaine forme de cinéphilie ?* Oui bien sûr, je vais vers le cinéma qui m'anime mais le cinéma que j'aime n'a pas de frontières, il est multiple. Et des amours déçus il y en a eu. Marie Rivière me disait récemment : « Il faut vite que tu tournes avec une autre figure que Vecchiali, sinon on ne t'appellera plus que dans 20 ans pour te proposer des rôles » : de la difficulté d'être « cataloguée » en France.

5. *Vous fréquentez souvent le FID en tant que spectateur, comment envisagez-vous cette année votre rôle de membre du jury de la compétition internationale ?* Pour avoir déjà été membre d'un jury, je sais que c'est une chose que je prends très à cœur, sans doute un peu trop. Défendre un film, trouver les arguments pour convaincre d'autres personnes… c'est finalement le cœur de mon engagement au cinéma, et le faire ici au FID où j'ai découvert beaucoup de beaux films ces dernières années, me réjouit.

Propos recueillis par Vincent Poli

1. *What in your background brought you to cinema? I was trained as a theatre actress. Back then, I swore only by the stage and its relation to the audience. To me, it was stage actors versus screen actors. But then I discovered French cinema from the 1960s and the 1970s – Bresson, Rivette, Demy..., and just like that, I became a film buff, interested in cinema only. I wasn't impressed by anything on stage any more, whereas cinema was reinventing itself completely. I owe my biggest emotions to cinema.*

2. *How did you meet Paul Vecchiali, which whom you have already made five films, including recently Train de vies and Les Sept déserteurs ?* Corps à cœur [Drugstore romance], En haut des marches [At the Top of the Stairs] and Femmes Femmes [Women women] were films that were really dear to me. While I attended Serge Bozon's "La Dernière Major", an event at the Centre Georges Pompidou in 2010, I heard Paul speak during a debate: I was moved by the loneliness he expressed then, so I wrote him a letter. In the envelope I enclosed a film in which I had played, Prendre l'air by Nicolas Leclere. A week later he called me to offer me the part of his daughter in Retour à Mayerling, with Edith Scob. Our relationship was immediately intense, at times stormy, but mostly passionate.

3. *You also work with young directors in bold projects, like Nicolas Leclere [Les Rues de Pantin] or Pascale Bodet [Porte sans clef, in the FID French competition this year]. What do you get out of this constant research? The pleasure to take part in a film that I am sure to love. I am touched by their high-standard, upstanding attitude, and by their quest for an uncompromising, radical, never ostentatious nor gratuitous form of cinema. I identify with their approach of cinema, at once light-hearted and absolute.*

4. *Is your work driven by your attachment to a certain form of cinephilia? Of course I am attracted to the kind of cinema that inspires me, but the cinema that I like has no frontier, it is manifold. And I have had my fare share of unrequited love. Marie Rivière told me the other day: "You should make a film with another great director than Vecchiali right away, otherwise it will take you twenty years to be offered new parts". Talk about "typecasting" in France!*

5. *You have come frequently to the FID as a member of the audience. How do you conceive you role as a member of the international competition jury this year? I have already been a member of a jury, so I know that I really take it to heart, maybe a little too much. Defending a film, finding the right arguments to convince other people... in the end, that is the core of my commitment to cinema, and I am glad to have the opportunity to do it here at the FID, where I have discovered so many great films these last few years.*

Interview by Vincent Poli



miraculeux, tant le moteur de ce travail me dépasse. Je peins parce que j'aime ce langage, m'engager dans ce processus de regard, de matière et de pensée. J'écris tout le temps, et puis des nodules se créent autour de préoccupations qui s'imposent et finissent par donner forme à des entités, des livres. En ce qui concerne le cinéma, la fabrication serait essentiellement la même, avec des outils différents. Le fait de peindre et d'écrire laisse advenir un regard intérieur sur le processus de fabrication.

2. *Qu'est-ce qui compte, à vos yeux, dans un film ?* Quelles sont vos attentes avant chaque film, en tant que spectatrice ? J'attends d'un film, qu'il soit wagnérien ou aussi léger que le passage d'une plume, qu'il me surprenne et qu'il tienne ses propres promesses.

# COMBAT CP

PREMIÈRE INTERNATIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

MILES LAGOZE

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR



## EMMELENE LANDON

JURY DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE

1. *Vous êtes écrivaine et peintre. Comment se distribue votre temps ?* Cela vous laisse-t-il le temps de vous consacrer au cinéma ? Si la peinture et l'écriture constituent ma façon de faire sens dans le monde, le fait qu'elles soient modestement reconnues me paraît miraculeux, tant le moteur de ce travail me dépasse. Je peins parce que j'aime ce langage, m'engager dans ce processus de regard, de matière et de pensée. J'écris tout le temps, et puis des nodules se créent autour de préoccupations qui s'imposent et finissent par donner forme à des entités, des livres. En ce qui concerne le cinéma, la fabrication serait essentiellement la même, avec des outils différents. Le fait de peindre et d'écrire laisse advenir un regard intérieur sur le processus de fabrication.

2. *Qu'est-ce qui compte, à vos yeux, dans un film ?* Quelles sont vos attentes avant chaque film, en tant que spectatrice ? J'attends d'un film, qu'il soit wagnérien ou aussi léger que le passage d'une plume, qu'il me surprenne et qu'il tienne ses propres promesses.

3. *Vous avez collaboré aux deux films de Paul Otchakovskyy-Laurens [Sablé-sur-Sarthe, Sarthe et Editeur], à l'image. Pouvez-vous nous en dire les conditions de production ?* Avant les conditions de production, il y a le désir de réaliser un film, de franchir ce pas, immense. Nous avons vécu tous ces instants ensemble. Je sais pas si cela s'appelle « collaboration ». Je dirais plutôt « partage ». Pourtant, un film est bien l'oeuvre d'une seule personne. A partir du moment où Paul avait constitué les bases de ses deux films, de manière extrêmement précise dans l'écriture et dans la conception de chaque plan – il a su approcher les personnes qui allaient à la fois comprendre son projet et le laisser libre – un engagement et un acte de foi dans les deux cas : L'Arsenal et Flight Movie pour *Sablé-sur-Sarthe, Sarthe*, et Les Films du Rat, Pio & Co, La Huit et Norte pour Editeur. Réaliser un premier film à 62 ans est un véritable défi. Ensuite, ces personnes, réunies dans l'estime et la confiance en Paul, ont apporté toute leur compétence aux films.

4. *Quelles sont vos attentes en tant que membre du Jury national cette année au FID ?* Paul et moi venions tous les ans au FID pour vivre cette plongée dans le cinéma, voir des films totalement uniques, comme une expérience profonde de création – tout en étant une fenêtre sur le monde. Faire partie du jury pour moi fait appel à la responsabilité, la discussion, la concentration, l'ouverture d'esprit, l'écoute, la pensée, l'amitié.

Propos recueillis par Vincent Poli

# OUT OF THE GARDENS CI



PREMIERE MONDIALE WORLD PREMIERE

QUIMU CASALPRIM

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR ET DE L'ACTRICE

1. *Votre film se passe dans une station scientifique russe en Antarctique, la station de recherche Bellingshausen sur l'île du Roi-George. Pouvez-vous résumer l'origine de ce projet ?* Je lisais quelque chose sur internet à propos de la pollution et des déchets en Antarctique lorsque je suis tombé par hasard sur une église orthodoxe dans une base russe. Ainsi j'ai compris que les gens ne faisaient pas que des recherches là-bas, qu'ils colonisaient aussi, créaient des communautés et vivaient dans des sociétés complexes. Alors je me suis intéressé à ce sujet et ai immédiatement trouvé le traité sur l'Antarctique qui gouverne le continent et déclare ce genre d'utopie sociopolitique internationale pour la paix et l'unité. Le continent s'est révélé parfait à mes yeux pour faire un film sur un paradis «posthumain».

2. *Les protagonistes ne se focalisent pas sur des problèmes scientifiques, mais métaphysiques, en rapport au futur, au temps et à la religion. L'aviez-vous prévu dès le départ ?* L'idée principale n'a jamais été les sciences, mais la géopolitique et l'inté-rêt existentiel du continent pour le futur des êtres humains. Je voulais spéculer sur les conséquences idéologiques d'une humanité unie et pacifique, et demander à quel point nous sommes prêts à les accepter.

3. *Vous avez mentionné que les participants n'expriment pas nécessairement leur opinion. Comment avez-vous travaillé avec eux ?* Comment avez-vous conçu leurs répliques ? C'est un point central, et long à expliquer... Nous ne sommes pas allés en Ant-artctique pour faire un documentaire, mais un film. Donc mon but n'était pas de montrer la réalité mais de créer un monde, une histoire. De cette façon, certaines actions et paroles des participants sont coupées et sorties de leur contexte, et il est possible que leur sens dans le film ne corresponde pas au « vrai » sens. Pour ce qui est de travailler avec les gens... Nous avons vécu avec eux pendant deux mois et demi, donc nous avons pu connaître leurs opinions et leurs personnalités, qu'est-ce qu'ils pourraient dire et comment ils pourraient réagir en face de la caméra. Ils ont aussi pu avoir une idée de ce que nous recherchions. Evidemment, pendant le tournage, tout était différent de ce à quoi l'on s'attendait. En tous cas, la plupart des situations étaient des mises en scène pour le film, mais je n'ai écrit aucune réplique, chaque mot est sorti spontanément de la bouche des participants qui improvisaient en interaction avec nous. Ce qu'ils disent et font dans le film n'est peut-être pas réel, mais c'est vrai.

4. *Vous utilisez beaucoup de monologue intérieur, sans contre-champ. Qu'est-ce qui vous a amené à faire ce choix ?* Pour moi, ce n'était pas tant à propos de réfléchir le réel que de se débrouiller avec le possible. Je voulais spéculer sur les idéaux et les rêves. Le film devait être abstrait mais aussi personnel et intime. C'est pour cette raison que les gens parlent tout seul, avec leur conscience. Il était aussi crucial pour moi de montrer une perspective très subjective sur le sujet, ma propre vision de l'Antarctique. Cela s'exprime d'une certaine façon à travers le personnage féminin « irréel ». A mes yeux, ce film est son parcours mental, sa vision... Par contre, il y a un genre de contrechamp, les gens semblent toujours s'adresser à elle, elle est mon alter ego, mais aussi le leur.

5. *Le film a un côté science-fiction. Cet espace en tant que cadre utopique ? Y a-t-il un lien avec le titre ?* Cet aspect est clairement présent, mais pour moi il est secondaire. Il y a beaucoup de mythologies cosmiques et ésotériques autour de l'Antarctique, elles sont amusantes mais je voulais les minimiser en me focalisant sur les problèmes géopolitiques et existentiels. Mais en même temps,

# OBSCURO BARROCO GN CR

1. *Qui était Luana Muniz, la protagoniste du film ?* Luana Muniz [1961-2017] était déjà une figure iconique quand je l'ai rencontrée, avec plusieurs documentaires à son actif, mais aussi des films de fiction, des projets d'exposition et des livres publiés au Brésil et en Europe, où elle a vécu pendant des années. Activiste prolifique et porte-parole de nombreuses associations LGBTQ, son discours avait du poids et ses actions en disaient long sur son engagement social. Au siège de l'association de travestis et transsexuels de Rio de Janeiro, qu'elle présidait, elle entretenait un lieu où elle offrait secours et hospitalité à qui en avait besoin. Beaucoup l'appelaient « Mère Luana » en signe de respect.



tific research there, but also colonizing, creating communities and living in complex societies. Then I got interested in the topic and immediately found out the Antarctic Treaty that rules the continent and declares this kind of international sociopolitical utopia for unity and peace. The continent revealed itself to me as perfect for making a film about a «post-human» paradise.

2. *The protagonists don't focus on scientific issues, but on metaphysic ones, regarding Future, Time, Religion. Did you conceive it from the very beginning? The principal idea was never about science but geopolitics and the existential meaning of the continent for the future of human being. I wanted to speculate about the ideological consequences of a united and peaceful humanity and to what extent we are ready to accept them.*

3. *As you mention, the participants don't necessarily say their opinion. How did you work with them? How did you conceive their words? This is a main point and long to answer... We did not go to Antarctica to shoot a documentary, just a film. So my focus was not to show reality but to create a world, a narration. In this sense, some statements and actions of the participants are cut out of context, so that their meaning in the film may not reflect the «real» one. Regarding the work with the people... we spend two and a half months living with them, so that we got to*

*know their opinions and personalities, what they could say and how they could react in front of the camera. They also got an idea about what we were looking for. Obviously, while shooting everything was different as expected. In any case, most of the situations were staged and directed for the film, but not one statement is scripted by me, every single word is spontaneously improvised by the participants out of the interaction with us. What they say and do in the film may be not real but true.*

4. *You use mainly self-talk [inner monologue], without reverse shot. What lead you to this choice? For me it was not that much about reflecting the real but dealing with the possible. I wanted to speculate about ideals, dreams. The film had to be at once abstract but personal and intimate. That's why people talk to themselves, with their consciousness. It was also crucial for me to show a very subjective perspective on the topic, my own view on Antarctica. This is somehow expressed through the «unreal» female character. For me the film is her mental journey, her vision... But actually there is a kind of reverse shot, the people are somehow always talking to her, she is my alter ego but also theirs.*

5. *The film deals with science fiction aspect. This space as a utopian setting? Any link with the title? This aspect is clearly there but for me it was secondary. There are a lot of cosmic and esoteric mythologies around Antarctica, they are funny but I wanted to minimize them and focus on geo-politics and existential issues. But at the same time we also wanted to react to the situations and the people we found and work out of it. In this sense the film is a documentary, because the created fictional elements come directly from reality. The last part of the film, where it deals with bio-technology, ideas of immortality and the new human, was not properly planned in advance but developed mostly during the filming... Regarding the title, let's say that the «Gardens» are us and we are trying to leave behind the Gardens towards... nowhere, or maybe towards some kind of utopia, as you mention.*

6. *You set up some scenes with some low tech devices. What is the significance of these devices for you? Antarctica is very contradictory, also with technology. You have high-end radars and prehistoric analogue TV sets. Cellular phones are not really working and you are not allowed to walk away without a walkie-talkie. In these radio frequencies you can hear all kind of languages and noises. You are surrounded by communication systems, they are just vital to survive, as well as the obsolete medical devices. All this old and new technology was in fact like a science fiction setting. I had to reflect it all in the film because is an essential part of the experience there.*

7. *A feminine figure is present throughout the film. How did you come up with the idea of setting her silent presence? She opens the film, she is falling asleep in an airplane and then we are in Antarctica with her... The film now is in color, the camera is on a tripod and doesn't move nor pan, and you see this silent female character throughout the film. But right at the beginning of the shooting the concept was exactly the opposite: black & white, handheld camera as representation of a body, the female character should not be seen but only heard as a voice over... What we have at the end is the result of several hard decisions during filming and in the post-production. But it doesn't matter how many big changes we made during this long process, all of them have a good reason and the main purpose to create a subjective perspective, this alter ego of the director who is watching Antarctica and revealing it to the spectator.*

8. *As in your previous shorts, the image here is very singular [colors, focus]. How did you conceive its visual aspect? It was all about confronting reality through a strong subjective perspective. This impacts on the sound, the image, the narration, the performance, the atmosphere of the film. Among other elements we used very cheap old lenses to create visual distortion, because our visions may be also distorted.*

scène, à jamais créatrice d'elle-même. Au fur et à mesure que je la filmais, pendant ce qui s'est avéré être la dernière année de sa vie, j'avais l'impression de m'approcher du cœur sauvage de la ville de Rio dont, pour moi, elle était l'incarnation.

3. *Obscuro Barroco mêle l'intime, le social et le politique en questionnant la notion de genre, en mettant en scène les métamorphoses du corps et en enregistrant des mobilisations pour l'égalité des droits. Comment avez-vous conçu le film ?* J'ai filmé *Obscuro Barroco* en 2016, l'année des Jeux Olympiques de Rio mais aussi des sombres scandales économiques et politiques, liés à l'impeachment de l'ex-présidente du Brésil, Dilma Rousseff. Cette réalité-là a inévitablement croisé mon film. En m'intéressant aux corps multiples d'une ville qui se transforme sans cesse, je ne pouvais pas ignorer ce qui était perçu par plusieurs analystes comme le « viol » du corps politique du pays. À peu près à la même période, le viol réel d'une adolescente par trente hommes dans une favela de Rio a provoqué l'effet d'un électrochoc dans la société brésilienne. Alors que j'étais en plein tournage post-carnaval d'une ville empreinte de réalisme magique, je me suis retrouvée catapultée dans des manifestations massives pour une transformation urgente de la société. J'ai donc décidé d'intégrer dans le film ces moments-là, pour rendre palpable l'idée que l'affranchissement des genres et des identités, le bonheur du travestissement permanent ou festif, tendent vers le même horizon que toute autre exigence démocratique : le refus d'un fatum anthropologique.

Propos recueillis par Olivier Pierre

# DERRIÈRE NOS YEUX



**ANTON BIALAS**

PREMIERE MONDIALE | WORLD PREMIERE

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

CP

CF

1. *Patrick, le sans abri du premier volet du film, et le jeune peintre Aliasare étaient déjà les protagonistes de vos courts métrages précédents. Comment est surgi votre intérêt pour ces personnages, quelle a été l'origine de la rencontre ?* Lorsque j'ai rencontré Patrick Dumont pour la première fois dans la rue, j'étais dans un état particulier, de grande fatigue morale, de découragement, qui je pense est à l'origine de mon attention pour lui. Il était adossé contre un mur, la main ouverte mendiante et le regard plongé dans le soleil au dessus de lui. Je me souviens avoir été frappé par la manière presque irréalée qu'il avait de fixer le soleil pendant de longues minutes sans cligner des yeux. C'était comme s'il était en train de remplir ses yeux de lumière pour qu'une fois la nuit tombée, il lui en reste encore et juste assez. Je suis retourné le voir, nous avons discuté un peu et je lui ai proposé de marcher ensemble et de nous arrêter parfois pour filmer. Nous parlions très peu, parfois de son spectacle de rue, ou de sa campagne qu'il avait fuie à l'adolescence... Je sentais que si je voulais m'approcher de ce qu'il était, de ce qu'il avait traversé, cela ne passerait pas par les mots, mais par mon attention à ses gestes, à son silence, à la manière unique qu'il avait d'être au monde. J'ai ensuite rencontré Aliasare pendant que je montais le film avec Patrick. Il traînait devant un cinéma à Bastille où travaillait une amie à moi qui lui plaisait beaucoup. Elle m'a parlé de lui et de ce nom mystérieux « Aliasare Buodoshant ». Il avait un blog sur lequel figuraient quelques fragments de ce qu'il faisait : deux trois poèmes, quelques images de ses peintures, ainsi qu'une vidéo intitulée *Caméra cherchant l'image des gens la nuit à Paris*. C'est en voyant ces images tournées au caméscope - saisissant à leur insu des visages de près, au fil d'une errance - que j'ai voulu le rencontrer. Ce geste – que j'avais perçu aussi de sa peinture – résonnait en moi comme un cri. Il y a quelque chose de très touchant et presque désespéré dans ce geste qui n'a cessé de me fasciner. Du courage aussi face à ce que ces images révèlent de sa solitude au sein d'une solitude plus grande et qui lui est à mon sens indissociable. Comme il le dit dans un des ces SMS dans le film : « Je me sens mieux traversé par vos mes autres, peut-être qu'un jour je serais dans votre brouillard, le traversant avec une foi qui l'éclaircit. » Nous avons ensuite passé beaucoup de temps dans sa chambre, à écouter des morceaux de techno ultra-romantiques et à enregistrer les seules paroles du film.



La troisième chapitre avec Hadrien Mossaz a été conçu pour faire résonner cette trajectoire et donner à voir trois figures qui semblent poursuivre, retenir, et opposer cet état à la solitude dans laquelle ils se trouvent.

3. *Votre film convoque le toucher à travers la vue, grâce aux plans rapprochés où l'on découvre au plus près les textures des arbres, de la peau, des gouttes de peinture. Pourquoi avoir adopté cette approche sensible pour nous présenter ces trois personnages ?* Parce que le sensible est ce qu'ils ont en commun comme moyen de s'exprimer, d'affirmer leur présence au monde, et pour moi un moyen de m'approcher de celui qui bat en eux, de donner à voir ce mouvement sans cesse répété du dedans au dehors, et d'observer ce que ces gestes et ces matières nous racontent d'eux.

4. *La nature est l'un des éléments récurrents tout au long du film, et semble parfois être traitée à l'écran comme un personnage à part entière, capable de sortir les protagonistes de leur isolement et de créer une sorte d'apaisement. Avez-vous été influencé par des sources en particulier ?* Je dirais tout d'abord Patrick qui m'a aidé à voir cette nature à Paris que je ne regardais jamais et qui en a fait ce personnage qui accompagne les films. Naturellement il y a de nombreuses sources extérieures, souvent picturales comme le tableau de Giotto, Saint-François parlant aux oiseaux, auquel je pensais en filmant Patrick. Je pensais aussi beaucoup aux silences, à l'isolement des personnages des films de Sharunas Bartas pour lequel j'ai beaucoup d'admiration. Pour finir, il y a ce poème de René Daumal qui me donne beaucoup de forces : Je suis mort parce que je n'ai pas le désir. Je n'ai pas le désir parce que je crois posséder. Je crois posséder parce que je n'essaye pas de donner : Essayant de donner, on voit qu'on n'a rien. Voyant qu'on n'a rien, on essaye de se donner. Essayant de se donner, on voit qu'on n'est rien. Voyant qu'on est rien, on désire devenir. Désirant devenir, on vit. Mai 1943.

Propos recueillis par Jessica Macor



Pétition sur : http://chn.ge/2z00Iqm



## L'HIVER ET LE 15 AOÛT

CP

EP

LIVRE D'IMAGE

JEAN-BAPTISTE PERRET

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR



1. *Comment avez-vous fait connaissance avec les quatre habitants du massif ?* Tous les membres de l'équipe sont proches. Benoit Jullien, qui a pris le son, est un ami charpentier de longue date et Marion est ma compagne. J'ai rencontré Jean-Claude et Christiane lorsque je travaillais au Parc Livradois-Forez et m'occupais de protection de l'environnement. Jean-Claude est un passionné d'ornithologie et il connaît la montagne par coeur. Christiane, je l'ai rencontrée lors d'une visite dans sa ferme. Je suis resté des heures à discuter avec elle devant ses brebis et suis reparti avec un énorme bouquet de persil et une expression d'elle qui m'a marqué : « ce qu'on garde pourrit, ce qu'on donne fleurit ». Quant à Jean-Marc, je l'ai rencontré quand je travaillais dans l'agriculture. Il était vacher et il m'a un peu transmis son métier. J'étais admiratif de la douceur avec laquelle il appelait les vaches et de sa manière d'interpréter les multiples signes pour s'occuper d'elles.

2. *Y a-t-il eu attribution de rôles particuliers ?*

Pas vraiment. J'ai laissé à chacun le temps de développer son propre univers, et mon rôle a été de trouver des relations de complémentarité entre les personnages. Chacun a accepté de mettre les éléments de sa propre histoire au centre du film et puis nous avons joué avec tout ça. Je me suis beaucoup inspiré de la méthode de travail de l'anthropologue Jeanne Favret-Saada dans son étude sur la sorcellerie dans le bocage mayennais. Elle s'était aperçue que sa recherche ne pouvait pas être menée avec les critères habituels de l'objectivité et a donc choisi de s'immerger dans son sujet d'étude et de se fier à ses affects. J'ai cherché à dissoudre le dispositif de tournage dans les lieux où nous filmions et à faire confiance aux émotions qui traversaient ceux que je filmais. Je n'ai rien dicté, j'ai créé les conditions pour que les caractères s'affirment et s'accordent.

3. *Vous captez la parole dans la durée mais sans temps mort. Quel était votre dispositif ?* Ce film est issu d'une dizaine de tournages de 2 à 5 jours, étalés sur 2 ans. A chaque fois, nous improvisons sur la base de ce que les uns et les autres étaient en train de vivre. Je leur envoyais aussi des reproductions des primitifs flamands : de nombreux détails de Brueghels planent sur le film. Je me suis également appuyé sur le courant de la microhistoire développé par Carlo Ginzburg. Sa position : étudier la vision du monde d'un meunier du moyen-âge plutôt que les archives officielles. J'ai aussi choisi de partir des détails, des petits événements personnels, plutôt qu'une idée qui me serait venue et qui aurait certainement été impossible à filmer.

4. *Comment décririez-vous votre approche du massif et de sa vie animale ?* J'ai toujours aimé observer les plantes et les animaux et j'ai d'abord étudié la biologie. J'ai été marqué à vie par mes professeurs d'éthologie qui nous racontaient les ruses de comportement développées par certains insectes : le modèle du parasite m'inspire souvent. Je prends beaucoup de plaisir à faire des hypothèses sur des observations que je ne comprends pas. Je tente de faire muter ces intuitions dans ma pratique cinématographique. Et là où j'aime le plus donner libre cours à ces lubies, c'est dans le massif central.

5. *Dans votre film, les personnages semblent chercher un remède aux maux de chacun. Pourriez-vous nous en dire plus ?* C'est en effet ce qui relie les personnages entre eux. Et nous avons considéré qu'il y avait d'innombrables manières de prendre soin de quelqu'un. De la simple écoute au soin clinique en passant par un massage peu banal. Là où j'ai filmé, ces phénomènes d'entraide sont très courants et personne ne se soucie de posséder un droit d'exercer. Bien au contraire, les gens s'en méfient. Certains ignorent parfois leur pouvoir, et c'est alors au malade de désigner son guérisseur, comme ce fut le cas entre Jean-Marc et Christiane.

6. *Comment s'est construit le film ?* On devine que la période de réalisation a suivi un rythme imprévisible ? Pendant la première année, ce que je filmais ne semblait pas avoir de rapport, ou alors le rapprochement semblait forcé. Les tournages se décidaient à la dernière minute, en fonction de tel événement, de la météo. Le massage de Christiane a été un moment pivot. Et puis, j'ai commencé à rechercher des analogies sonores, pour créer une sorte de mise en résonance des éléments du film.

7. *Pourriez-vous nous parler des images de « pièges vidéos » qui ouvrent et ferment le film ?* Ce sont des vidéos prises par Jean-Claude, qui sillonne les bois à la recherche des meilleurs endroits pour placer ses pièges. Il espère toujours capturer un nouvel animal, et il suit avec intérêt le retour de certains grands prédateurs dans le massif central. C'est un naturaliste, il mesure. Pour ma part, je m'intéresse à d'autres choses, par exemple au regard caméra de l'animal. Ces captures vidéos sont à la fois étonnantes et décevantes : elles ne comblent pas l'écart avec l'animal.

Propos recueillis par Vincent Poli



# WALKED THE WAY HOME

ERIC BAUDELAIRE

AUJOURD'HUI 16H30- VILLA MÉDITERRANÉE

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

1. *Pour votre dernier film Walked The Way Home, la titre est emprunté à une chanson d'Alvin Curran. Comment est né ce projet ?* J'avais accumulé une série de plans de soldats en patrouille dans la rue. Mon atelier est dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement à Paris, un quartier où il y a des cités et des synagogues. La présence des militaires, après le 13 Novembre 2015, y était particulièrement forte. Les filmer est devenu une manière de prendre acte de cette présence extraordinaire qui devenait progressivement ordinaire. L'année suivante, je suis parti habiter à Rome, où il y a également une forte présence militaire dans la rue. Une présence plus ancienne qui date des années de plombs. Par l'intermédiaire de mon ami Maxime Guiton, j'ai rencontré Alvin Curran, un musicien américain exilé à Rome depuis cinquante ans. Maxime m'a fait écouter cette musique d'Alvin, *Walked the Way Home*, qui date de 1973. Je ne saurais expliquer pourquoi, mais il y a e quelque chose dans le titre et la beauté mélancolique du morceau qui m'a donné envie de monter ces plans de soldats et d'en faire un film.

2. *Vous avez tourné avec un téléphone portable. Comment la verticalité du cadrage s'est-elle imposée ?* Le choix du ralenti comme d'avoir des cadres très mobiles ? Une évidence préalable ? C'est l'outil qui a imposé le format. A l'origine, comme je vous le disais, il n'y avait pas d'intention de faire un film. Je ressentais simplement le besoin de faire ces images, pour moi, comme une chronique d'un moment. Et il m'est arrivé de les poster sur Instagram. Je travaille depuis quelques années avec des collègues en Seine-Saint-Denis. On tourne avec des caméras dans un format allongé horizontal, comme d'habitude au cinéma. Un jour, je me suis rendu compte que pour eux, un format « normal » est un format vertical. C'est l'homothétie dans laquelle ils tournent avec leurs téléphones. Pour les collègues, c'est moi qui tourne dans un format inhabituel. Donc pour *Walked the Way Home*, cela m'a plu de m'adapter à leur verticalité. L'autre décision, en effet, était de tourner au ralenti. Le ralenti rallonge le temps dans un contexte où je ne pouvais pas rester longtemps devant les soldats sans avoir des ennuis. C'était une manière d'étirer les plans, et donc de passer un moment plus long, à l'image, avec les visages et les pos-

tures des militaires. Ce ralenti a fini par avoir une importance pour le montage du son. Un son ralenti devient un bruit sourd et abstrait, un son qui, par ailleurs, fait écho aux cornes de brumes emblématiques de la musique d'Alvin Curran.

3. *Le montage est le fruit d'un travail très précis, mené avec Claire Atherton, qui vous accompagne depuis de nombreux films. L'espace sonore est très composé, avec la ville omniprésente, beaucoup d'éclats voix mais sans paroles distinctes, et comportant de la musique, dont celle d'Alvin Curran, et des sons à l'évidence empruntés ailleurs. Comment s'est mis en place ce tissage ?* Selon quelle nécessité ? Le montage du son est très important dans la méthode de travail de Claire. Je suis arrivé au cinéma par l'image – avant de faire des films j'étais photographe. Depuis que je travaille avec Claire, j'ai commencé à enregistrer le son moi-même et à réfléchir au son plus sérieusement, dès le tournage, et c'est un immense plaisir. Dans ce film, comme dans tous les films où Claire intervient, le travail du son et de l'image est inséparable au montage. Il y a souvent un mélange de sons directs et de sons enregistrés ailleurs. Au montage, dès lors qu'il y a des sons autres que les directs, cela créé un rapport particulier à l'espace et au temps, puisqu'on entend des choses que l'on ne voit pas, et vice versa. A cela s'ajoute la question des temps : l'images est ralentie, alors que le son ne l'est pas toujours. Cela fabrique une tension entre la temporalité de l'image et celle du son.

4. *Dans Also Known As Jihadi (FID 2017), emboitant le pas à Masao Adachi, vous interrogez un paysage évidé, jouant d'une relation entre le paysage et une possible figure pouvant s'y inscrire. Peut-on voir dans Walked The Way home, paysage saturé de corps, une forme de contrechamp ?*

Il se trouve que j'ai commencé à filmer les images de soldats pendant le tournage et le montage du précédent film. C'était peut être une manière de combler des vides. La présence des soldats dans la rue est liée au sujet du film *Also Known As Jihadi*. Mais je crois qu'il y a autre chose aussi, quelque chose d'assez simple : après plusieurs films tournés avec des équipes et beaucoup de moyens, l'envie de revenir à une forme très légère. Faire un film seul avec un téléphone et pas de budget. Là aussi, c'est une affaire de contre champs d'économie de fabrication.

Propos recueillis par Nicolas Fedoroff



# LES GRANDS SQUELETTES

PHILIPPE RAMOS

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

1. *Après Fou d'amour (2015) et des films historiques, vous revenez, avec Les Grands Squelettes, à l'époque contemporaine, à Paris, dans un cadre*

*plus intimiste. Qu'est-ce qui vous a motivé ?* Quels que soient mes films, au-delà des vêtements et des époques, ce qui m'intéresse, c'est de montrer l'homme nu. Toutefois, peut-être me suis-je rendu compte qu'avec des récits se situant dans le passé, cette nudité dont je parle, était plus difficilement appréhendable parce que cachée par le charme des reconstitutions, ou écrasée par un contexte historique. J'ai donc pensé à un film contemporain. Comme un personnage de science-fiction revenu d'un long voyage dans le temps, j'ai erré dans les rues de Paris. Je voyais, ici et là, des femmes et des hommes, rêveurs, le regard perdu. Je me disais : « Mais à quoi peuvent bien penser tous ces gens ?»

2. *Vous présentez des histoires d'amour, de sexe, de solitude, à la première personne. Comment avez-vous composé ces différents récits ?* J'ai voulu construire une constellation de pensées, un ensemble de monologues intérieurs. Cette démarche, quasi politique, visait à mettre à mal la place du héros, du personnage principal et donc, à donner de manière égalitaire la parole à tous. Peu importe ce qu'ils étaient, à mes yeux, c'étaient simplement des êtres humains dont je voulais faire entendre l'intimité. Cette part intime, je lui rends ici hommage et je la mets en valeur jusque dans ses fragilités même, parce qu'elle est véritablement, pour reprendre un terme d'actualité, une « zone à défendre » face à un système économique et social ravageur dont nous sommes déjà en grande partie victimes. J'ai commencé le travail d'écriture en réunissant de très nombreuses images. Je me laissais attirer par l'une ou l'autre et je m'inspirais d'elle pour écrire les pensées d'un personnage. C'était un travail difficile, parce qu'il fallait chaque jour se plonger dans les pensées intimes de quelqu'un chez qui je trouvais souvent des angoisses, des doutes, des douleurs amoureuses... De tout cela est né le film des inquiétudes, reflet de notre temps inquiet.

3. *Pourquoi cette structure chronologique durant une journée, découpée en plusieurs parties, avec un titre pour chacune ?* Comme dans un recueil de nouvelles, quelques titres parsèment le film. Nous tournons les pages, le temps passe, l'horloge tourne... La nuit sera bientôt là... Et, comme dit la chanson, « les amours mortes n'en finissent pas de mourir ».

4. *Pour chaque volet, la distribution change. Comment avez-vous préservé l'unité d'ensemble ?* Sans doute cette sensation d'uni-

tés des militaires. Ce ralenti a fini par avoir une importance pour le montage du son. Un son ralenti devient un bruit sourd et abstrait, un son qui, par ailleurs, fait écho aux cornes de brumes emblématiques de la musique d'Alvin Curran.

3. *Le montage est le fruit d'un travail très précis, mené avec Claire Atherton, qui vous accompagne depuis de nombreux films. L'espace sonore est très composé, avec la ville omniprésente, beaucoup d'éclats voix mais sans paroles distinctes, et comportant de la musique, dont celle d'Alvin Curran, et des sons à l'évidence empruntés ailleurs. Comment s'est mis en place ce tissage ?* Selon quelle nécessité ? Le montage du son est très important dans la méthode de travail de Claire. Je suis arrivé au cinéma par l'image – avant de faire des films j'étais photographe. Depuis que je travaille avec Claire, j'ai commencé à enregistrer le son moi-même et à réfléchir au son plus sérieusement, dès le tournage, et c'est un immense plaisir. Dans ce film, comme dans tous les films où Claire intervient, le travail du son et de l'image est inséparable au montage. Il y a souvent un mélange de sons directs et de sons enregistrés ailleurs. Au montage, dès lors qu'il y a des sons autres que les directs, cela créé un rapport particulier à l'espace et au temps, puisqu'on entend des choses que l'on ne voit pas, et vice versa. A cela s'ajoute la question des temps : l'images est ralentie, alors que le son ne l'est pas toujours. Cela fabrique une tension entre la temporalité de l'image et celle du son.

4. *Dans Also Known As Jihadi (FID 2017), emboitant le pas à Masao Adachi, vous interrogez un paysage évidé, jouant d'une relation entre le paysage et une possible figure pouvant s'y inscrire. Peut-on voir dans Walked The Way home, paysage saturé de corps, une forme de contrechamp ?*

Il se trouve que j'ai commencé à filmer les images de soldats pendant le tournage et le montage du précédent film. C'était peut être une manière de combler des vides. La présence des soldats dans la rue est liée au sujet du film *Also Known As Jihadi*. Mais je crois qu'il y a autre chose aussi, quelque chose d'assez simple : après plusieurs films tournés avec des équipes et beaucoup de moyens, l'envie de revenir à une forme très légère. Faire un film seul avec un téléphone et pas de budget. Là aussi, c'est une affaire de contre champs d'économie de fabrication.

Propos recueillis par Nicolas Fedoroff

5. *On retrouve des grands acteurs et actrices familiers de votre cinéma et des nouveaux venus. Comment les avez-vous choisis ?* Toutes et tous sont des acteurs singuliers, ont une présence singulière, des voix singulières. Souvent, leurs choix de cinéma, de théâtre, sont tranchés, aventureux, originaux. Le film se nourrit de toutes les richesses humaines et intellectuelles qu'ils portent en eux.

6. *Pourquoi avoir opté pour des soliloques en voix off pour évoquer leurs pensées ou leurs actions ?* Pour faire entendre nos petites voix intérieures dont, si ce n'est parfois merveilleusement en littérature, nous n'entendons jamais l'écho.

7. *C'est la voix des acteurs qui prime, sans musique et les bruitages sont discrets. Pourquoi ces partis pris pour le son ?* Lorsque je travaille les images et les sons, je pense souvent à cette phrase de Bresson : « Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence ». Ce sont des mots qui ont une grande valeur aujourd'hui où tout est saturé d'images, de sons, de pensées, d'œuvres... Il n'y a plus d'air ! Fatigué de tout cela, j'ai simplement voulu repartir de zéro, d'un endroit où les paroles ne seraient pas encore dialogue, où les bruits du monde seraient mis à mal, où le silence reprendrait ses droits et sa beauté.

8. *Les Grands squelettes alterne des photographies avec des images en mouvement. Quelle est la logique du montage des séquences ?* Chaque séquence du film laisse le mouvement advenir ou non. C'est très variable. Il n'y a pas de logique si ce n'est celle du monde extérieur, de la vie, d'un geste qui, à un moment, reprennent leurs droits. Cette collision/union entre cinéma et photographie crée quelque chose d'impur, peu commun, hors-norme. La simple présence, côte à côte, de ces deux arts, crée du dialogue, des percussions, une inquiétante étrangeté stylistique... Cela échappe à toute forme de classement. C'est une sorte de transgression des lois habituelles du cinéma. Et ça me plaît d'être un hors-la-loi.

9. *Certains nus sont proches de la peinture. Comment avez-vous travaillé l'image ?* J'ai cherché à être humble devant les êtres, les objets et la ville. Je voulais tenter de faire émaner de tout cela une certaine douceur. L'important, c'était d'être délicat, comme si je ne voulais pas déranger ces personnes perdues dans leurs pensées. Cette douceur contraste avec leurs propos qui, eux, sont durs ou inquiets. De cette opposition naît, je crois, la poésie du film, son étrangeté.

10. *Comment interpréter le titre du film, Les Grands squelettes ?* Difficile de répondre à une telle question parce que si j'ai choisi un titre comme celui-ci, c'est justement pour éviter d'être trop explicatif. J'ai voulu laisser le spectateur libre de trouver sa propre interprétation. Je peux tout de même vous donner un sentiment ressenti à la fin du montage qui vous donnera un élément de réponse : j'avais l'impression d'avoir réalisé une sorte d'éloge. Si l'on peut définir l'éloge comme une plainte amoureuse, j'avais l'impression que mon film en était très proche. Je me disais : « Oui, c'est ça, peut-être que tous ces monologues intérieurs sont les chants du deuil de l'amour. » Et sans amour, il me semble que l'homme n'a plus beaucoup de chair.

Propos recueillis par Olivier Pierre



# PAUL EST MORT



où est tourné *Paul est mort*. En 2008, nous avons fondé un collectif d'art contemporain. Cette collaboration artistique nous a notamment mené jusqu'au Japon où nous avons réalisé un long métrage, *Cumulus humilis*, qui traite de la figure spectrale de l'unique survivant des deux bombardements atomiques : Tsutomu Yamaguchi. Comme *Paul est mort*, *Cumulus humilis* fait écho à une théorie philosophique, en l'occurrence celle de Donald Davidson que je pourrais résumer par le fait que le langage n'est pas la bonne monnaie d'échange pour les images. En somme, nous nous retrouvons dans des pratiques qui questionnent la polysémie contenue dans la notion de spectre, qui a elle-même un spectre très large : fantastique, chromatique, acoustique, mathématique… et dans l'application de théories qui bousculent les paradigmes dominants.

*3. On a parfois l'impression que le film est en train de se construire par lui-même devant nos yeux, au fur et à mesure du visionnage. Comment s'est déroulée la période de réalisation et avec quelle économie ? Le montage a-t-il profondément bouleversé le projet ?*  Il y a eu trois périodes de tournages. En juin 2016 à Vaison-la-Romaine, j'ai réuni les acteurs pour construire ensemble les personnages. L'ambiance était proche d'*Out 1* de Rivette ! Nous avons commencé des répétitions, des lectures filmées et tourné quelques scènes : la séance de psychanalyse, la promenade printanière, les papillons. Durant l'été nous avons passé trois semaines en Bretagne. Ce furent des semaines très intenses. Nous n'étions que les acteurs et moi, aucun technicien ni poste de régie. J'ai donc assuré l'image, le son, la direction d'acteurs, les décors, la nourriture, etc. Je donnais le plan de travail le soir et les textes quelques heures avant les prises. Ce qui me permettait de faire la mise en place pendant que les acteurs répétaient. Et il fallait aussi occuper Méline qui venait juste d'avoir trois ans. Puis durant l'automne et l'hiver j'ai filmé les scènes directement liées à la mort. Comme le père de Clémentine est mort en septembre j'ai glissé ce réel dans la fiction, j'en ai utilisé d'autres aussi. Deux actrices qui me sont chères sont mortes en 2017 et des détails de leurs funérailles se cachent dans *Paul est mort*. Le montage a été long, il fallait à la fois maintenir des registres cinématographiques différents et créer une ambiance liante. J'ai monté et démonté pendant un an et demi avant de m'arrêter sur cette forme, non pas qu'elle était meilleure que d'autres, mais je m'étais donné le dépot au FID comme deadline et l'ai tenue. Ces conditions donnent au film une certaine fragilité que j'ai essayé de conserver au montage.

*4. Que cherchez-vous en appliquant la théorie du « réalisme modal » de David Lewis à la structure classique du drame cinématographique ?*  J'avais été séduit par l'invention d'un super-héros français dans le film de Thomas Salvador, Vincent n'a pas d'écaillés et avait très envie de m'emparer des questions de réalités parallèles mais de manière continentale. Le réalisme modal d'abord c'est très pratique quand on tourne seul, ça résout les problèmes de raccords, on peut passer de l'été à l'hiver sans devoir le justifier par une temporalité linéaire. Aussi les personnages de fiction ont pour moi un coefficient de réalité élevé. Ce qui fait que j'ai la sensation forte que ce qu'on nomme habituellement fiction n'est pas séparée du monde réel. Je cherche surtout à avoir une conception modeste de la réalité. Le

cinéma m'aide à relativiser l'objectivité supposée de nos perceptions et représentations qui est confortée par les structures classiques du récit. La théorie de David Lewis, en disant que tout monde décrit est un monde réel, permet de sortir du dualisme entre réel et fiction. Je ne sais rien de plus réconfortant. D'ailleurs c'est l'usage qu'en fait aussi Jacques Roubaud – qui a été un des premiers spectateurs de *Paul est mort* – dans *La Pluralité des mondes* de Lewis qui est cité au début du film et qui m'a beaucoup aidé à construire le récit sur le mode de la consolation.

*5. Concrètement, quels procédés utilisez-vous pour « traduire » cette hypothèse métaphysique ?*  La glissade, la répétition, les faux raccords, l'interjection du passé dans le présent, du rêve dans le réel, de la nuit dans le jour.

L'utilisation de musiques où le contrepoint est important. Mais aussi les différents registres cinématographiques qui forment des mondes superposés. Ainsi j'ai travaillé différents types d'images : des plans séquences fixes très structurés avec des dialogues qui créent une distanciation forte, des séquences proches du documentaire et des plans réalisés au téléphone portable mouvants et subjectifs. Par exemple, il y a une scène qui se passe en voiture de nuit, la voiture avance dans le récit mais reste immobile à l'image. Ce genre d'étrangement crée une stratification synchrone des niveaux de réalité.

*6. Au sein du film, le philosophe Paul Eichmann représente une figure mystérieuse, proche et lointaine à la fois. Pourriez-vous nous en dire plus ?*  Au cinéma quand le plan n'est pas subjectif je me demande toujours qui regarde. Et c'est sans doute le réalisateur qui est une sorte de présence fantomatique essayant de se faire oublier. Dans la mesure où j'incarne ce personnage et que je suis omniprésent derrière la camera, on peut dire que le spectre de Paul Eichmann flotte sur tout le film. Je suis allé jusqu'à conserver le son de ma respiration pendant les prises et l'ombre portée de Paul et la mienne n'en font qu'une.

Entretien réalisé par Vincent Poli

*1. Can you talk about your collaboration with Clémentine Beaugrand, who acted in Jacques Doillon's Le Premier venu (Just Anybody), and who plays the main part in your film, opposite Valentin Coutelis ? I met Clémentine Beaugrand in the Baie de Somme area in 2007 during the shooting of Le Premier venu, while I was making a documentary on Jacques Doillon called Des sables dessinés. The landscape was quite similar to that of the Rance estuary where we shot Paul est mort. In 2008 we founded a contemporary art collective together. This artistic collaboration led us notably to Japan, where we shot a feature film called Cumulus humilis, about the spectral figure of the last survivor of the two atomic bombings: Tsutomu Yamaguchi. Just like Paul est mort, Cumulus humilis echoes the philosophical theory of Donald Davidson, according to which, in a nutshell, language is not the right currency to exchange for pictures. All in all, in our practices we question the polysemy of the notion of spectrum [NB: in French "spectre" refers to both spectre, or ghost, and spectrum], which itself covers a broad spectrum: fantasy, chromatic, acoustic, mathematical spectrum, and we apply theories that shake up dominant paradigms.*

*3. We sometimes feel like the film is building itself before our eyes, while we are watching. How was the shooting, what resources did you have ? Did editing play a crucial part in the final project ? We shot the film in three different stages. In June 2016, I gathered the actors in Vaison-la-Romaine so that we could build their characters together. The atmosphere was similar to Rivette's Out 1! We started with rehearsals, filmed readings and we shot a few scenes: the psychoanalysis session, the springtime stroll, the butterflies. Then we spent three weeks in Brittany during the summer. It was really intense. There were only the actors and myself, we had no technical or production crew. So I alone took care of the image, the sound, the directing, the sets, the catering, etc. I gave the actors a worksheet in the evenings and their lines a few hours before we shot scenes. It allowed me to do the setting up while they were rehearsing. And I also had to keep Méline - who had just turned three - busy. Then, in autumn and winter, I shot the scenes that deal with death. Clémentine's father died in September, so I wove this real fact into the narrative, and I used other facts as well. Two actresses who were dear to my heart passed away in 2017, and details from their funerals may be found in Paul est mort. The editing process took me a long time, because I had to both maintain different cinematographic registers and create a cohesive atmosphere. I kept doing and undoing the editing for a year and a half before I settled on that form, not because it was better than the others, but because I had chosen the FID's call for submission as my deadline and I met it. These conditions gave the film a kind of fragility, and I tried to keep it that way through the editing process.*

*4. What did you mean to do when applying David Lewis' "modal realism" theory to the classic structure of a drama film ? The invention of a French superhero in Thomas Salvador's Vincent n'a pas d'écaillés (Vincent) really appealed to me, and I was eager to tackle parallel realities, but in a more continental way. First of all, modal realism is really useful when you make a film on your own, because it solves many splicing issues: you can jump directly from summer to winter without justifying it with some linear temporality. Moreover, in my view, fictional characters have a high coefficient of reality. Therefore I have a strong feeling that what we usually call fiction is not separate from the real world. I mostly try to have a modest view of reality. Cinema helps people [myself included] to put into perspective the presumed objectivity of our perceptions and representations, an objectivity that tends to be strengthened by classic narrative structures. By stating that any world that is described is a real world, David Lewis' theory allows us to transcend the usual dualism between reality and fiction. It is the most comforting idea ever. Incidentally, this view also comes through in the work of Jacques Roubaud [one of the first persons who saw Paul est mort], notably in La pluralité des mondes de Lewis, a film that I quote at the beginning of mine, and which helped me build my story as a consolation.*

*5. In concrete terms, what methods did you use to convey that metaphysical hypothesis ? I used shifts, repetitions, fake splices, sudden interruption of the past into the present, of dream into reality, of night into day. The use of musics with major counterpoints. But also different cinematic registers creating superimposed worlds. Therefore I worked with various types of images: structured static sequence shots in which dialogues generate a strong distancing effect, documentary-like sequences, or moving and subjective shots filmed with a cellphone. For instance, there is a scene that takes place in a car at night, the car is supposed to be moving in the story, but it stays still on screen. That kind of strangeness creates a synchronic layering of the levels of reality.*

*6. In your film, philosopher Paul Eichmman represents a mysterious figure, at once familiar and distant. Can you elaborate ? In films, when a shot is not subjective I always wonder who is watching. It is probably the director, a kind of ghostly presence trying to lie low. Since I play this character and I am ever-present off screen, one might say that Paul Eichmann's spectre is hovering over the whole film. I went as far as keeping the sound of my own breathing during the takes, and Paul's projected shadow and mine are as one.*

Interview by Vincent Poli

# DOWN CLAIBORNE



*1. Dans Down Claiborne vous livrez une étude topographique et ethnographique très pointue d'une communauté de la Nouvelle Orléans. Pourriez-vous nous évoquer la genèse du film, qu'est-ce qui a sus-*

*cité votre intérêt pour ce quartier spécifique et ses habitants ?* Le film a pris forme très lentement, à la suite d'amitiés et de longues conversations. En 2012, grâce à une copine irlandaise, une amie de Big Chief Kevin Goodman, j'ai pu filmer les activités de la journée du Mardi Gras. Je suis revenue l'année suivante afin de partager mes images avec les participants, ce qui a donné lieu à de nouvelles rencontres, notamment avec Big Chief Demond Melancon, qui a contribué au film avec des enregistrements de leurs chants. En développant des relations avec d'autres membres de la communauté, je me suis rendu compte de la continuité historique qui relie leurs luttes actuelles aux divers étapes de son histoire, faite de cycles de répression et de résistance, depuis l'esclavage jusqu'à aujourd'hui. J'ai senti l'importance de reconnaître cette histoire; le défi pour moi étant comment l'intégrer au film ? Les activités des Indiens du Mardi Gras sont visuellement très impressionnantes ; il aurait été facile d'en faire quelque chose de « beau » leurs images sont d'ailleurs très souvent vendues par les photographes de la Nouvelle Orléans. Plutôt, je me suis laissée guider par les artiste locaux, dont j'ai filmé les peintures murales comme moyen d'introduire l'histoire au public.

*2. Le film a été tourné en pellicule super8 et 16mm pour la séquence du défilé, format qui caractérise la majorité de votre production cinématographique. Pourquoi vous avez choisi ces formats ?*  Quand j'ai commencé à faire des films, le support le moins cher était le Super 8mm; j'ai ensuite acquis une caméra russe 16mm, avec laquelle j'ai tourné la partie 16mm de ce film. Grâce à la série « Essential Cinema » à l'Anthology Film Archives, j'ai pu apprécier toutes les possibilités formelles de ces deux formats, ainsi que les qualités plastiques – le grain, les couleurs, la texture. Je travaille le plus souvent en « tourné-monté » – ainsi la séquence du défilé – et j'ai constaté que la relation avec les personnes filmées est facilitée par le fait que je tourne moins que si j'utilisais une caméra digitale : je suis obligée de composer les séquences au moment du tournage.

*3. La bande son est constituée d'éléments hétérogènes, allant de l'extrait radiophonique au poème lu, de la chanson au commentaire des images filmées, sans oublier les récits des habitants. Pouvez-vous nous en dire plus ?*  Je voulais que la bande-son ajoute des couches d'informations à l'image, sans donner d'explication qui soit « autoritaire ». Puisque l'histoire officielle fait défaut, il faut bien chercher ailleurs et j'avais envie de renseignements qui passeraient par des circuits moins linéaires. J'ai construit le « scénario » comme un collage de voix; les extraits radiophoniques étaient enregistrés à la Nouvelle Orléans ; les textes des voix off ont été retrouvés dans des archives ou dans des annonces d'actualités ; John Lacarbiere III a écrit son poème pour le film ; Mario Abney, que j'ai connu en allant à ses concerts, m'a permis d'utiliser deux de ses morceaux; la musique des Indiens du Mardi Gras est de B.C. Goodman et B.C. Melancon; la voix-off de la fin a été enregistrée par B.C. Goodman à l'imprévu, alors que nous visionnions le montage ensemble.



Fenêtre Hambourg – Marseille

# CASANOVAGEN

LUISE DONSCHEN

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE



# TIME GOES BY LIKE A ROARING LION

PHILIPP HARTMANN

# DRIFT

HELENA WHITTMANN

*1. L'océan, et les images qui peuvent en découler, semble être le premier sujet du film. Pouvez-vous nous en dire plus ?* L'océan était en effet le point de départ du film. Ce qui nous intéressait, c'était la façon dont nous, les êtres humains, percevons l'océan en tant qu'espace. Pendant notre travail sur le film, on a pu être en rapport avec la mer de façons très différentes et on a souvent touché du doigt des domaines inconnus. L'océan est devenu un protagoniste au fur et à mesure du processus de réalisation dans *Drift*.

*2. Votre actrice et amie Theresa George a étudié l'anthropologie et cela ressort dans les discussions des deux personnages que l'on devine universitaires. Pour filmer l'océan, vous êtes-vous inspirée en premier lieu de vos émotions ou vous êtes-vous appuyée sur un savoir plus académique, des recherches ?*  Une véritable curiosité a motivé aussi bien nos recherches que la réalisation du film. On voulait savoir et se rapprocher de quelque chose qu'on ne connaissait pas et qu'on ne comprenait pas. En même temps, il ne s'agissait pas vraiment de trouver des réponses, mais plutôt de changer nos points de vue et dépasser la surface d'une simple compréhension cognitive. À travers le processus de réalisation du film, Theresa et moi avons suivi et encouragé notre curiosité, de tous nos sens. Drift n'est pas un film théorique du tout, mais nous sommes toutes deux très intéressées par la théorie. Elle se mêlait à nos expériences, nos sensations, avec des ambiances et une matière concrète.

*3. Le film nous donne l'impression d'être hors du temps : au milieu de l'océan, le jour et la nuit se confondent. Comment avez-vous travaillé la lumière ? Le passage d'une scène à une autre ?* Pour moi en tant que réalisatrice, la lumière est très importante car elle change l'apparence des espaces et les situations que je capte à travers l'image et le son. Un même lieu, une même conversation apparaît différemment à différents moments de la journée, ça vaut aussi bien pour l'image que pour le son. La nuit a une qualité particulière : l'obscurité. Dans l'ombre et les ténébres, tout devient moins évident. Ce qui ouvre un espace vague pour l'imagination. Lorsqu'on reste longtemps sur l'océan, la perception du temps change de façon significative. Elle se dissout et la chronologie se fragilise. Bien sûr, ce n'est pas le temps en soi qui change, mais notre relation au temps. Le fait de travailler sur ce point pour un film, la présence ou l'absence de lumière, a joué un rôle primordial pour moi.

*4. Drift est votre premier long métrage. Comment monte-t-on un tel projet, entre différentes zones géographiques ?*  Ça n'a pas été facile. Nous n'avons pas eu de subventions, vu que le projet semblait trop vague pour les institutions. Mais je ressentais le besoin de faire ce film et heureusement j'ai eu des complices comme Theresa et Nika qui ont vraiment cru au projet. C'est notre film. Comme je suis cinéaste et non réalisatrice au sens classique du terme, c'est toujours moi qui était à la caméra et au montage – ce qui a contribué à garder une équipe aussi réduite que possible. Je n'ai jamais douté en faisant le film, pas le moindre instant. Peut-être que ça a participé à convaincre d'autres soutiens, tels que Sailing Classics qui a pris en charge notre voyage et le yacht. Mais ça a été possible principalement grâce au collaborations affectives et à la conviction que nous partageons – c'est le type d'amitié que l'on retrouve dans le film lui-même.

Propos recueillis par Vincent Poli.



# O PEQUENO MAL (PETIT MAL)

EN PRÉSENCE DE L'ÉQUIPE DU FILM

LUCAS CAMARGO DE BARROS, NICOLAS THOMÉ ZETUNE

*1. Les vies de Janaina et João semblent placées sous le sceau d'un traumatisme ancien, un glissement de terrain meurtrier. Pourriez-vous nous en dire plus ?* Nous avons toujours représenté la ville de São Paulo dans nos films comme une sorte de « monstre » qui avale ses habitants et affecte sans cesse leurs relations, un peu comme si un mauvais sort les avait frappés. Lorsque nous avons commencé à parler de ce projet, nous avions en tête cette partie de la ville où s'est ouvert un immense cratère. L'effondrement du bâtiment du métro est un fait réel, un scandale qui en dit long sur la situation politique actuelle au Brésil. Petit à petit, cet événement a envahi l'histoire du film, tout comme les personnes eux-mêmes. Mais ce qui a retenu notre attention, c'est moins la catastrophe en elle-même que l'onde de choc émotionnelle qu'elle a provoquée. La structure narrative du film est aussi née d'une idée de Sartre, que Deleuze s'est appropriée, selon laquelle nous autres êtres humains ne naissons que pour donner corps à nos blessures. Cette faille dans la ville finit donc par refléter le malaise que ressentent les personnages, et elle contamine absolument tout de façon irrévocable.



*2. Malgré un récit elliptique, on est surpris par la force de présence des acteurs principaux. Comment avez-vous construit les personnages ?* Les personnages reposent davantage sur le corps de leurs interprètes que sur leur fonction narrative. Le travail avec les comédiens, Janaina et João a, en partie, commencé lorsqu'ils se sont mis à partager nos angoisses en tant que réalisateurs. Ce n'est pas un hasard s'il y a deux metteurs en scène et deux personnages principaux dans le film. Chacun d'eux véhicule des parts de nous-mêmes, qui finissent par former un troisième individu. Notre mise en scène est très rigide, frontale, et notre proposition de départ était de filmer l'espace et les corps avec le même poids vis-à-vis de la caméra. À l'écran les personnages prennent toujours appui sur quelque chose – l'un sur l'autre, ou sur une poutre… Pourtant, le travail avec les acteurs a généré quelque chose d'étrangement organique, qui tient beaucoup à la parfaite maîtrise que les acteurs avaient de leurs personnages, que nous avons construits ensemble.

*3. Comment avez-vous construit l'environnement sonore du film, entre chansons obsédantes et bruits mystérieux de la ville ?* Ce choix reflète notre expérience de la vie à São Paulo. Nous l'avons dit, São Paulo est une ville agressive et bruyante, mais en même temps elle n'a jamais cessé d'être notre ville. C'est le lieu où nous recherchons de l'affection et la possibilité du bonheur. Dans le film, le montage sonore d'Edson Secco et la bande-son de Dudu Tsuda viennent ajouter une couche supplémentaire, en construisant ce qui s'apparente à une mythologie urbaine de bruits annonciateurs de dangers imminents. La musique pop est utilisée de façon plus conceptuelle qu'esthétique, et la mélodie des chansons est peut-être notre façon de nous défendre contre l'agression de notre corps par la ville.

*4. O Pequeno mal, avec notamment sa dernière partie, semble traversé par différents courants et genres ?* L'exploration des genres cinématographiques a été l'un de nos objectifs principaux au début de l'écriture du scénario. Nous sommes partis d'images assez confuses : une fille épileptique, un rêve, un homme qui saigne, puis plus tard d'éléments classiques du mélodrame que nous avions envie d'aborder. Tout cela a donné un mélo pitoyable et un peu dur, mais contaminé par un récit plus contemporain, dissocié, avec des troubles neurologiques qui affectent formellement le film. Nous avons aussi cherché à nous frotter au thriller, bien qu'en exploitant surtout l'horreur intérieure des personnages, plutôt que les éléments



Propos recueillis par Vincent Poli.

classiques du genre, comme le fameux « jump scare », ces instants furtifs d'épouvante qui font sursauter le spectateur. La dernière partie, racontée par un médecin oncologiste, était une façon d'interrompre le film après le traumatisme ultime.

*5. Pouvez-vous nous parler de la lumière dans O Pequeno mal ? Comment interpréter cette chaleur apparente ?* Notre directeur de la photographie, Pedro Geraldo, a effectué un travail essentiel pour le film, en offrant aux personnages un espace de répit. La plupart des séquences sont tournées en intérieur, avec un usage très contrôlé de la lumière. Nous voulions aménager un lieu confortable pour les personnages qui, bien qu'enfermés et « protégés » par le format 4/3, sont toujours menacés par un mal qui semble s'immiscer par la moindre ouverture. Les décors de Patrícia Black et Hélio Moreira Filho obéissent aussi à cette logique, en offrant une palette et des textures moins dures aux personnages. Et quand Gui Mohalleim, le coloriste du film, est intervenu, une couche de couleurs et d'ombres a envahi les plans pour révéler des espaces plus ambigus, moins naturalistes, qui sont devenus non seulement chaleureux, mais aussi plus sombres, à la manière d'un refuge pour les microbes.

Propos recueillis par Vincent Poli.

*1. Both Janaina and João's lives seem to be under the spell of an old trauma: a deadly landslide. Could you tell us more about that ? The city of São Paulo has always been portrayed in our films as a kind of «monster» that swallows people and constantly affects relationships; the idea of spell you bring up defines it well. In our first conversations about the film we could see the space that once was this crater. The collapse of the subway building is an outrageous real event – that speaks a lot about Brazil today political situation – and that invaded the story of the film little by little, as it does to the characters as well. But we were less interested in the reality itself; the importance for us were to describe the affective seismic tremors that it somehow caused. The film narrative structure was also born from an idea of Sartre that Deleuze has appropriated to himself and that basically understands that human are born only to give flesh to our wound. So, the city's fracture ends up being a parallel episode in relation to the malaise lived by the characters and it is contaminating absolutely everything in an unavoidable way.*

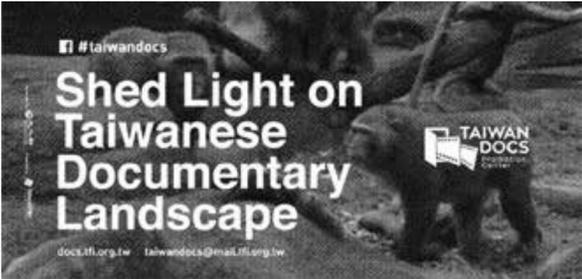
*2. Despite an elliptic storytelling, the main characters all have a very strong presence on screen. How did you write them ? Our characters are built more from the actors' own body than from a narrative function. The work with Janaina and João – the actors, not the characters – was developed partly when they shared our own anguish as filmmakers. No wonder we are two directors and there are two central characters. Each one of them carries parts of ourselves, which ends up forming a third individual. Our mise-en-scène is very rigid, frontal and our proposal was to film spaces and bodies with the same heaviness towards the camera. The characters are always leaning on something – either in one another or in support beams – yet the process with the actors has generated something strangely organic, much because of the dominance they had of the characters we built together.*

*3. How did you build the sound environment, going from fascinating pop songs to the mysterious sounds of the city ? This gesture colides with our experience within the city of São Paulo. As we said, it is an aggressive, noisy city but at the same time it has never ceased to be our city. It is the place where we dig affection and the possibility of happiness. In the film, Edson Secco's sound editing and Dudu Tsuda's soundtrack end up bringing yet another layer of this logic, almost constructing an urban mythology of imminently dangerous noises. The melody of the songs – the pop music appears more as a gesture and less as aesthetic – might be the way we found to defend ourselves from this assault of the city towards our bodies.*

*4. O Pequeno mal, especially in its last part, seems to be crossed by different cinematic currents and genres ? Gender research was one of our primary wills when we began to write the story. We started with diffuse ideas of an epileptic girl, a dream and a bleeding man, and later elements of the classic melodrama that we had been wanting to explore back then. The result was this lame, sick melodrama, which is contaminated by a more contemporary narrative, dissociated, with neurological failures that formally affect the film. It was also an exercise for us of approaching to the thriller cinema, although more based on the internal horror of the characters than on the classic elements like jump scare. And the final part, narrated by an omniscient medical doctor, was a way of disrupt with the film itself after the ultimate trauma.*

*5. Could you tell us about the lighting in O Pequeno mal ? How to interpret this sort of warmth ? The work of Pedro Geraldo, our director of photography, is essential in building a space of respite for the characters. Most of the sequences are at interiors, with extremely controlled light. We wanted to build a cozy place for the characters who, though imprisoned and «protected» by the 1.33:1 aspect ratio, always have an evil that seems to be crawling through the gaps. The production design of Patrícia Black and Hélio Moreira Filho has also been in this direction by bringing a palette and textures less harsh for the characters. And when Gui Mohalleim, the colorist of the film, entered the process, literally a layer of color and shadow invaded the shots and revealed more ambiguous, unnaturalistic spaces that became not only warm, but darker almost as a sanctuary for microbes.*

Interview by Vincent Poli





## 18<sup>e</sup> Nuit de la radio Un événement proposé par la Scam

Le jour tombe, la nuit se lève

Casque sur les oreilles, au coucher du soleil, venez (re)découvrir des pépites mythiques de l'histoire de la radio, dénichées dans les archives de l'Ina. Construite cette année sur le thème *Le jour tombe, la nuit se lève* – programme réalisé par Karine Le Bail – la Nuit de la radio s'installe sur la place d'Armes du Mucem pour une nouvelle immersion sonore.

AUJOURD'HUI / TARIF : ENTRÉE LIBRE / FORT SAINT-JEAN / 21H

## FIDLab

**AL NAHR / (THE RIVER)**  
Ghassan Salhab

**NIÑO PACÚ / (PACÚ BOY)**  
Manuela Gamboa

**A TREATISE ON LIMNOLOGY**  
Dane Komljen, James Lattimer

**ROLLER COASTER**  
Nicolas Peduzzi

**CEUTA'S GATE**  
Randa Maroufi

**SEBASTIANO BLU**  
Pauline Curnier Jardin

**CITY OF FALLS**  
Georg Tiller

**SUER D'INTENTIONS / (INTENTIONAL SWEAT)**  
Chrystèle Nicot

**FOR SPRING**  
Marine Hugonnier

**THE VILLAGE DETECTIVE**  
Bill Morrison

**INSIDE GUILLAUME**  
Assaf Gruber

**TREMOR IÊ**  
Livia de Paiva, Elena Meirelles

### 10<sup>e</sup> édition

PRÉSENTATION DES 12 PROJETS  
SÉLECTIONNÉS À PARTIR DE 10H

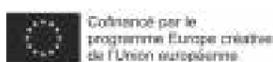
Les projets seront présentés en anglais ou en français. Seules les présentations en français seront traduites simultanément en anglais. (Ouvert aux professionnels accrédités. Horaires des présentations disponibles au bureau des accréditations)

Chambre de Commerce et d'Industrie Marseille-Provence (CCIMP)  
9 La Canebière – 13001 Marseille



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

remercie ses partenaires officiels :



## ENTRETIENS AVEC LES JURÉS FIDLAB

Propos recueillis par Fabienne Moris

### ARNAUD DOMMERC

1. Vous avez été assistant des Straub, monteur, acteur, ingénieur du son, directeur de la photographie, réalisateur puis maintenant producteur – notamment du majestueux *Va, Toto !* de Pierre Creton (FID2017) ou du



somptueux *Félicité* d'Alain Gomis. En bref, le cinéma, vous en connaissez les rouages. D'où vous vient ce désir de cinéma ? D'une enfance et d'une adolescence dans le Gers dans les années 80 où le cinéma Brana de Vic Fezensac, le Cinéma de minuit de Patrick Brion ou le Ciné-Club de Claude-Jean Philippe, le vendredi soir à la télé, étaient un possible du monde, comme le furent le mouvement punk ou la pop musique plus tard. Et puis pour beaucoup de *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache et de *Walden* de Jonas Mekas.

2. La catalogue Andolfi Films est vaste : en terme de territoire cinématographique autant que géographique. Il est aussi construit avec précision et intelligence. Comment s'opère vos choix de production ? Je ne sais pas si on peut parler de choix. Il y a, il y a eu, il y aura je l'espère, des rencontres et des envies qui s'imposent. Ce que je n'aime pas c'est l'enfermement dans une esthétique, une économie, une forme de label... L'idée de Truffaut de faire un film contre le film précédent m'a toujours séduite. Le cinéma est puissant parce qu'il est un territoire immense d'expériences, c'est cette spécificité qui me fait encore croire qu'il a un avenir, même si les contraintes actuelles de l'argent sont dévastatrices.

3. Jury du FIDLab, quelles sont vos attentes ? Certainement un peu de tout ce que je viens de dire précédemment !

### CHANTAL CROUSEL

1. Fondatrice d'une galerie d'art devenue aujourd'hui légendaire, pouvez-vous évoquer la manière dont vous décidez de choisir de défendre un artiste ? Depuis le début de mon activité de galeriste, il m'importe de découvrir,



puis de faire connaître des artistes qui nous livrent des réflexions sur la société, sur le monde dans lesquels nous vivons. Qui s'expriment de manière originale, forte, poussant les frontières du connu, et les codes de la beauté. Qui allient le courage et la sensibilité à l'amour de l'autre.

2. De nombreux artistes qui ont une pratique double, d'artiste et de cinéaste (dont certains ont été programmés au FID : Anri Sala, Wang Bing, Rirkrit Tiravanija, ...) sont représentés par vous. Quels sont, pour vous, les enjeux entre l'espace d'exposition et la salle de cinéma ? A mon sens, les critères évoqués précédemment valent pour toutes les formes d'expression, y compris donc aussi le cinéma.

3. Le FIDLab a accueilli de longue date des artistes (Roe Rosen, Richard Billingham, Clément Cogitore, Marine Hugonnier, ...). En tant que jury au FIDLab, quelles sont vos attentes ? Mes attentes en tant que membre du jury du FID sont de découvrir des films qui correspondent à ces critères, qu'ils soient pour le cinéma ou pour une galerie, pour une institution, une collection personnelle.

### KHALIL BENKIRANE



1. Vous êtes le Directeur du fonds de soutien du Doha Film Institute, qui chaque année prend de l'ampleur. Pouvez-vous expliquer quelle est la vocation de ce fonds, quel type de cinéma vous soutenez en

terme de genre et de géographie ? Notre fonds est né dans l'intention de soutenir des réalisateurs émergents du monde arabe et au-delà, développant leurs premiers ou seconds longs métrages. L'idée motrice est d'encourager ces voix originales et parfois audacieuses, qui poussent les conventions narratives et esthétiques du cinéma, dans leurs premières manifestations d'une longue œuvre à suivre. Depuis 2011, nous avons soutenu plus de 400 films de tous genres, courts et longs métrages confondus, abordant différents thèmes et approches, et reflétant ainsi la provenance, sensibilité et préoccupation de leurs réalisateurs.

2. Comme le cinéma est pluriel, les types de production et de financement le sont. Quelle analyse faites-vous du marché international aujourd'hui ? Comment placez-vous ce fonds en terme de complémentarité de financement ? Le marché international exige des collaborations au-delà des frontières et une créativité de la part des équipes dans leurs apports au financement. Notre fond cherche à soutenir des productions indépendantes, qui ont naturellement recours à des formes de financements transnationales et font preuves d'une grande créativité pour recouvrir la totalité de leurs budgets. Il s'agit aussi d'apporter plus qu'une aide financière aux réalisateurs soutenus, mais de parvenir à les accompagner dans la réalisation de leurs visions et de leur permettre de tisser des liens avec l'industrie globale, pour qu'ils s'y intègrent et parviennent aussi au stade suivant. Des initiatives telles que Qumra sont d'ailleurs nées de cette intention. Nous avons récemment étendu notre fond pour inclure les séries TV et Web de réalisateurs de la région MENA, en vue des nouvelles tendances cinématographiques.

3. Invité en tant que jury du FIDLab, qu'attendez-vous de cette édition ? De découvrir et d'identifier de nouvelles voix prometteuses à encourager et éventuellement pour le Doha Film Institute de soutenir des talents nouveaux et émergents comme le FIDLab en a fait preuve à travers les éditions précédentes – et certainement à venir.

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 Applagnat, Sara Szabo. Impression : Imprimerie Soulié Grignan.

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

www.fidmarseille.org