

Is it silly, no?  
When a rocket blows and,  
and everybody still wants to fly  
Some say man ain't happy truly  
until a man truly dies  
Oh why, oh why?  
Sign o' the times !

Séance Spéciale Plein air au Théâtre Silvain

# SIGN O' THE TIMES

CE SOIR / 21:45 / THÉÂTRE SILVAIN

Redécouvrez Prince sur grand écran,  
au sommet de sa gloire sur la tournée  
*Sign O' The Times* 1987.



## MATHIEU RIBOULET, ÉCRIVAIN

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

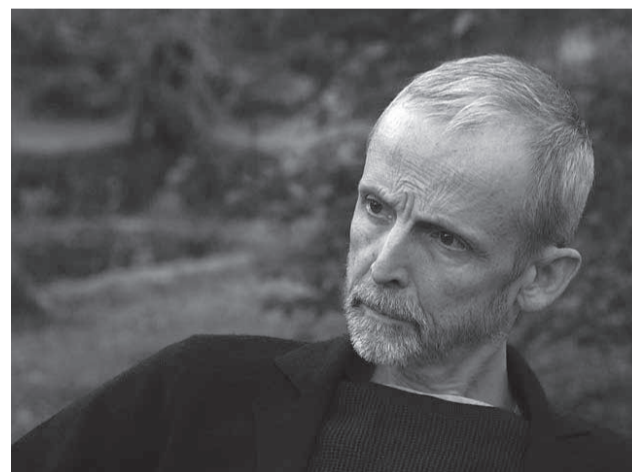
EP HISTOIRE(S)  
DE PORTRAIT

SYLVIE BLUM EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE



**1. Comment s'est faite la décision de réaliser un film à propos de et avec Mathieu Riboulet ?** Ce sont deux lectures qui m'ont décidée : *L'Amant des morts*, et *Deux larmes dans un peu d'eau*. J'ai été saisie par la justesse de son écriture, poétique et politique à la fois, son intelligence et sa beauté singulière. Et j'ai aimé l'homme, sa finesse, sa profondeur, son humilité. Il avait, c'est sûr, quelque chose à nous transmettre. Et il désirait ce film pour cela.

**2. Vous semblez avoir orienté les questions du côté de son rapport au cinéma : était-ce une décision partagée, le fait de son propre intérêt marqué, le fait que vous faisiez un film ?** Il ne s'agit pas de cinéma, mais bien d'écriture. À ses propres dires, la sienne n'a pu se développer que parce qu'avant lui il y avait eu par exemple Jean Genet, Pasolini ou encore Fassbinder. Ainsi les extraits que je lui ai présentés, en particulier les entretiens filmés de ces artistes, je les ai choisis pour qu'il parle à partir d'eux, de la source de son écriture, de là où elle avait pu être transgressive, sans qu'il ait eu besoin comme ses devanciers, d'aller « tisonner les braises ».



**1. Quelles ont été les conditions de ce tournage : préparation, durée, montage ?** J'ai eu la chance d'être produite par Gérald Collas à l'Ina. L'Ina c'est une mine d'archives télévisées. A la suite de mes rencontres avec Mathieu et de nos longues conversations, j'ai eu envie de sélectionner les extraits qui pouvaient le mieux résonner, et l'inspirer. Je lui avais parlé de cette sorte de jeu que je souhaitais lui proposer, mais jusqu'au tournage il ignorait ce que j'allais lui montrer. Et je comptais sur cet effet de reconnaissance et de surprise simultanée pour que surgisse une parole vraie, et, comme je l'espérais, souvent intense. Mathieu voulait que nous tournions dans le Limousin, dans la maison où il avait commencé à écrire, et où il passait une grande partie de l'année. Le tournage très préparé a duré une petite semaine. Je savais que Ned Burgess, le directeur de la photographie qui m'accompagne depuis plusieurs films, était un maître du portrait. Je voulais montrer ainsi toute la beauté de Mathieu, dont le visage parfois s'apparente aux figures des tableaux du Caravage. Le montage avec Coline Beuvelet a été un plaisir ; retrouver la parole de Mathieu toujours juste, même si ce ne fut pas évident de la couper. Il y a eu un moment où nous avons constaté qu'il manquait un élément pour que le film n'apparaisse pas comme un simple catalogue, et nous avons décidé de tourner dans la salle de montage des plans de la table de travail, couverte des livres que je lisais pendant toute cette fabrication, cela pour restituer la démarche de pensée qui avait été la mienne et qui tentait de suivre celle de Mathieu. Mon seul et immense regret est que Mathieu n'ait pas vu le film, puisqu'il est mort deux jours avant que nous puissions lui montrer le montage image. Ce qui me reconforte est que je sais qu'il avait confiance.

## EXPOSITION JAMES BENNING DANS LES DIFFÉRENTS ESPACES DE LA VILLA MÉDITERRANÉE

### VÉRONIQUE AUBOUY ISMAÏL BAHRI FRANÇOIS BROU

EP LIVRE D'IMAGE





## SIGRID BOUAZIZ

JURY COMPÉTITION FRANÇAISE

**1. Qu'est-ce qui vous a poussée à entreprendre une carrière d'actrice au cinéma ?** Le déplacement. Grace au cinéma et au théâtre je me déplace – et me replace un peu plus à chaque fois intimement. Jouer me permet de dire tout ce que j'ai secrètement

envie de dire, tout ce que j'ai secrètement envie d'être, là où j'ai envie d'être, parfois sans même que je le sache avant d'avoir le rôle. Se glisser dans une peau, dans un texte, avec un(e) metteur(e) en scène, s'approcher de soi, du monde et dire peut-être ce qu'on aurait jamais espéré pouvoir dire ou être. Le cinéma serait le moyen de rencontres inespérées/rêvées de soi à soi, et entre soi et le monde.

**2. Cinéma, théâtre, musique et mode... Dans votre pratique vous essayez de lier ces différents domaines ?** Non pas particulièrement. Il y a parfois des choses qui viennent à moi que je ne refuse pas, j'ai du mal à dire non. Le cinéma, le théâtre, la musique sont mes outils et ma passion, en revanche la mode non.

## NANAKO TSUKIDATE

JURY INSTITUT FRANÇAIS



**1. Comment se porte le domaine de la critique de cinéma aujourd'hui au Japon ? Pouvez-vous nous parler de la revue japonaise Nobody Magazine à laquelle vous collaborez ?** Je dois avouer qu'une véritable critique du cinéma existe difficilement aujourd'hui au

Japon. Dans les revues de cinéma ou les quotidiens, la plupart des critiques se font simplement l'écho de la promotion des films organisé par les distributeurs. La véritable critique a donc une portée assez faible et l'influence de Shigehiko Hasumi – le plus grand critique japonais et qui a eu comme élèves Kiyoshi Kurosawa, Shinji Aoyama, Makoto Shinozaki... – reste cantonnée au milieu cinéphile. Quelqu'un comme Daisuke Asakasa fait partie du petit nombre de critiques intéressants aujourd'hui.

La revue Nobody Magazine a été créée en 2002 par des étudiants de l'Université Nationale de Yokohama, sous la direction de Yôichi Umemoto, rédacteur en chef des Cahiers du cinéma Japon à cette époque. Plusieurs ex-membres des Cahiers du Cinéma Japon ainsi que des cinéastes de la nouvelle génération comme Ryusuke Hamaguchi y participent. En plus de nos textes, nous publions aussi des traductions d'articles étrangers. Depuis quelques années, Nobody Magazine est particulièrement actif sur internet. Elle reste cependant une revue de cinéma libre, avec une intelligence et un dynamisme critique.



## GIOVANI MARCHINI CAMIA

JURY INSTITUT FRANÇAIS

**1. Qu'est-ce qui dans votre parcours vous a amené à vous consacrer pleinement à la critique de cinéma ?** Malheureusement, je ne suis pas en mesure de me consacrer pleinement à la

critique de cinéma. Pour les gens de ma génération (je suis né en 1987), ce n'est plus vraiment possible aujourd'hui. D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours été passionné par le cinéma, mais je me suis mis à la critique un peu par hasard, lors d'un stage dans un magazine après mes études. Ce fut une révélation : j'ai trouvé que c'était une façon tellement gratifiante d'aborder le septième art que je n'ai plus jamais arrêté. Même si je dois gagner ma vie avec d'autres activités parallèles, en tant que traducteur indépendant et pigiste dans d'autres domaines, je fais toujours en sorte de consacrer du temps à la critique, car c'est pour moi de loin l'activité la plus gratifiante, même si c'est la moins lucrative.

**2. Vous êtes l'un des rédacteurs fondateurs de Fireflies. Quelle est la démarche de votre revue ?** Mon coéditeur et moi-même avons créé Fireflies afin de diversifier le discours critique sur le cinéma. L'idée était qu'une nouvelle, un poème ou même un dessin pouvaient constituer des critiques aussi recevables qu'un article ou un essai analytique. Nous espérons

**3. De votre collaboration avec Shanti Masud jusqu'à Personal Shopper d'Olivier Assayas, qu'est-ce qui vous attire en premier lieu dans un projet ?** La rencontre avec le metteur en scène et le scénario proposé je crois, basiquement ! Je suis généralement toujours contente quand on pense à moi pour un rôle et quand la personne vous a en tête il y a de fortes chances pour que la rencontre se fasse et qu'il y ait une alchimie.

**4. Pouvez-vous nous parler de vos projets récents et à venir ?** Je viens de terminer de jouer au théâtre, une création de Cosme Castro et Jeanne Frenkel, *Le Bal*. En ce moment au Palais de Tokyo est projeté un film sur huit écrans, l'adaptation d'*Electronic City* de Falk Richter par Emmanuel Lagarrigue dans lequel je tiens le rôle de Joy. Le projet sera également exposé du 1er au 15 octobre à Marseille à la Friche Belle de Mai. En septembre je vais réaliser mon second court métrage, et je serai dans *Doubles Vies*, le dernier film d'Olivier Assayas qui sortira en salles prochainement.

**5. Qu'attendez-vous de votre participation au jury de la compétition française, cette année au FID ?** Comme à chaque fois que j'ai eu la joie de venir au FID, j'ai hâte de découvrir des films et des cinéastes qui éveillent toujours un vif intérêt et une vive émotion grâce à leur force de proposition, et d'en discuter au sein d'un jury.

Propos recueillis par Vincent Poli

**2. Programmatrice au Festival international du film d'Hiroshima, vous organisez notamment des rétrospectives liées au cinéma français (La Diagonale, Henri Langlois – mais aussi une rétrospective Philippe Garrel à Tokyo et en Pologne). Entre France et Japon, quels outils permettent la mise en place de tels événements ?** Au Japon, bien que certains auteurs comme Jean Eustache ou Philippe Garrel soient assez connus, il n'existe cependant pas d'Histoire du cinéma français après la Nouvelle Vague. C'est comme un grand vide. C'est pourquoi j'ai choisi de travailler autour d'Henri Langlois, en voulant montrer ses conceptions et visions généreuses du cinéma. Il programmait de nombreux films en oubliant les frontières que peuvent être la nationalité ou le genre. Il montrait même le cinéma expérimental, et a défendu de nombreux jeunes cinéastes qui n'avaient pas les moyens de montrer leur travail. Mon but est donc de renouveler ou mettre à jour cette Histoire du cinéma français, tellement limitée au Japon. Après une rétrospective liée à Mai 68 autour du groupe Zanzibar, j'aimerais présenter les œuvres de Guy Gilles, Jean-Pierre Mocky, Jacques Robiolles, Jean-Daniel Pollet et bien d'autres. On pourrait dire que la situation du cinéma japonais en France est assez similaire : après Nagisa Oshima, Kijû Yoshida ou Shohei Imamura, connaissez-vous d'autres cinéastes de la nouvelle vague japonaise ? Il y a certainement beaucoup à faire pour combler ce manque.

**3. Vous avez déjà été jury dans plusieurs festivals. Qu'attendez-vous de votre participation au jury de l'Institut français, cette année au FID ?** Il me semble qu'en France le FID est le festival le plus intransigeant qui soit. Votre sélection explore tous les genres et durées. En plus, quasiment tous les films sont des premières mondiales ! J'ai donc très hâte d'y découvrir la richesse de la création cinématographique aujourd'hui !

Propos recueillis par Vincent Poli

qu'en offrant une grande variété d'approches critiques, nous parvenons à toucher un public plus large et plus diversifié, et à venir à bout de l'ésotérisme associé à la plupart de la pratique critique, qui selon nous explique en partie pourquoi de nombreux films formidables passent inaperçus en dehors des cercles cinéphiles.

**3. Comment votre revue parvient-elle à organiser des événements avec des institutions (ainsi les présences conjuguées d'Alain Guiraudie et Albert Serra au Volksbuehne Berlin en juin dernier) ?** Nous avons eu beaucoup de chance, plusieurs institutions nous ont contactés après avoir lu la revue pour nous proposer des collaborations. Nous pourrions prendre davantage d'initiatives en ce sens, mais étant donné que nous travaillons bénévolement pour la revue, sur notre temps libre, nous n'en avons tout simplement pas le loisir. Cela dit, chaque fois que cela a pu se faire, l'expérience s'est toujours merveilleusement bien passée, et en prime nous avons eu l'occasion de rencontrer nos lecteurs, ce qui nous manque cruellement lorsque nous élaborons la revue et la livrons au monde.

**4. Selon vous, qu'est-ce qui dans votre vie ou carrière fait lien avec votre présence au sein du jury de l'Institut français ? Qu'attendez-vous en tant que membre du jury ?** Dans le cadre de mon activité de critique, cela fait presque dix ans que j'assiste à des festivals de cinéma à travers l'Europe – j'en fais au moins quatre ou cinq par an, en général davantage – j'ai donc une assez bonne connaissance du cinéma indépendant actuel. Pour moi, le principal avantage de faire partie d'un jury est de découvrir des films nouveaux et excitants, dont je n'aurais pas pu prendre connaissance autrement. J'ai également hâte de prendre part aux délibérations avec les autres membres du jury. J'en connais déjà un, le redoutable Frédéric Jaeger, et si j'en crois mon expérience, nos discussions risquent fort d'être animées !

Propos recueillis par Vincent Poli



## TAREK ATOUI

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE

**1. Qu'est-ce qui vous a amené en premier vers le son ? Comment s'est fait le choix d'en faire l'objet principal de votre démarche artistique ?** Ce qui m'a amené à adopter le son comme médium est la capacité d'être à la fois abstrait et tactile, à aller au-delà du langage et évoquer une multitude de sens en un geste. Mon intérêt pour le son a commencé avec la musique électronique et électro-acoustique et aujourd'hui mes pièces dépassent ce cadre et se situent au croisement de la musique et de l'art contemporain.

**2. Pouvez-vous nous parler du long travail qui précède vos performances, elles souvent improvisées ?** Dans mon travail, je distingue performance et composition. Une composition peut prendre des années et inclure des moments de recherche pluridisciplinaire, de fabrication d'instruments, de workshops et de performances avec amateurs et experts, musiciens et non-musiciens. Par exemple, WITHIN, mon projet qui s'intéresse au rapport entre son et culture sourde, a commencé en 2013 et a jusqu'aujourd'hui réuni plus de 500 personnes sourdes et entendant dans sa réalisation et conception. Mes performances font partie de ces processus. Elles sont des temps d'exploration et d'expérimentation dont mes compositions se servent pour avancer et se développer. Ces performances emploient souvent l'improvisation comme outil d'écriture, mais je ne dirai pas qu'elles sont improvisées. Mes compositions par ailleurs ne le sont certainement pas.

**3. Dans votre dernière exposition, The Ground: From the Land to the Sea, vous mettez en écho vos travaux précédents. Pouvez-vous nous en dire plus ?** *The Ground* est un projet qui a pris 5 ans dans sa réalisation. Une période durant laquelle j'ai visité le Delta de la Rivière des Perles en Chine et me suis inspiré de pratiques agricoles, architecturales et musicales de cette région. J'ai ainsi pu créer une composition qui a ses propres instruments, et qui se déploie dans un espace d'exposition sous la forme d'un studio de travail et d'un espace d'écoute que musiciens et visiteurs se partagent. Durant cette période, *The Ground* a influencé et inspiré mes autres projets, et le geste d'emprunter certains instruments et techniques de composition d'autres projets m'a alors semblé très naturel. Dans ma démarche, il est essentiel que les instruments et les savoirs générés puissent sortir de leur cadre initial et aller à la rencontre d'autres idées et publics.

**4. Qu'attendez-vous de votre participation au jury de la Compétition Internationale au FID 2018 ?** Une nouvelle expérience qui m'ouvre d'avantage sur le monde d'aujourd'hui, et m'apprend sur moi-même.

Propos recueillis par Fabienne Moris

**1. What first brought you to sound initially? How did you choose to make it the main focus of your artistic process? What brought me to choose sound as a medium is its capacity to be at once abstract and palpable, to reach beyond words and to conjure a great variety of meanings into a single gesture. My interest in sound started with electronic and electro-acoustic music, but today my work exceeds those limits and is at a crossroads between music and contemporary art.**

**2. Can you tell us about the long work process ahead of your performances, which are often improvised? In my work I make a distinction between performance and composition. Composing may take years and include times of multidisciplinary research, instrument making, workshops and performance with professional or amateurs, who may be musicians or not. For instance, Within, my project about the relationship between sound and deaf culture, started in 2013 and since then it has involved more than 500 people, deaf or not, in its conception and development. My performances are part of this process. They are times for exploration and experimentation, which I later use to develop and move my compositions forward. Such performances often involve improvisation as a writing tool, but I wouldn't say that they are improvised. And my compositions certainly aren't.**

**3. In your last exhibition, "The Ground: From the Land to the Sea", you create echoes between your previous projects. Can you tell us more about that? The Ground is a project that took 5 years to be made. Meanwhile, I visited the Pearl River Delta in China, and I was inspired by the agricultural, architectural and musical practices in that region. Thus I composed a piece of music that has its own instruments, and that spreads out through an exhibition space that is laid out like a work studio and a listening space shared by musicians and visitors alike. In the meantime, The Ground influenced and inspired my other projects, and the act of borrowing some instruments or composing techniques from other project only seemed natural to me. In my work process, it is crucial that the instruments and knowledge brought about for a project should also leave their original frame and meet other ideas and audiences.**

**4. What are your expectations as a member of the International Competition Jury to the 2018 FID edition ?** A new experience that opens me a door to the world today, and teaches me about myself.

Interview by Fabienne Moris



# PORTE SANS CLEF

PASCALE BODET

PREMIERE MONDIALE WORLD PREMIERE

CF GN CR IF

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE, DE FRANÇOIS MARTIN SAINT LÉON, PRODUCTEUR ET DE MARC-ANTOINE VAUGEOIS, ACTEUR



1. **Après le documentaire L'Art (2015), vous revenez à la fiction avec Porte sans clef. Quel était le projet ?** Faire un film. Documentaire ou fiction, le projet est toujours de faire un film et de ne jamais arrêter

de faire des films. Le scénario de *Porte sans clef* a été écrit en trois semaines à partir de notes de mon journal. Mais *Porte sans clef* est une fiction. Cette fiction n'est pas passée par les commissions d'aide, n'a pas été réécrite, je ne l'ai pas fait lire, je l'ai tournée dans la foulée en l'autoproduisant. Pour *L'Art*, il suffisait d'être quatre : le personnage, la femme du personnage qui nous faisait à manger, le producteur et moi. Pour *Porte sans clef*, il a fallu être quarante-huit : quarante-huit collaborateurs qui n'ont pas gagné un euro. Je parle du tournage, car en post production, il y a eu d'autres collaborateurs, en premier lieu François Martin Saint Léon de Barberousse Films qui a pris des risques pour le film à la fin du montage image.

2. **Le film est tourné essentiellement dans un appartement avec son vis-à-vis donnant sur un camp de migrants. Pourquoi ce cadre ?** Parce que c'est là où j'habite et qu'un film autoproduit se fait le plus souvent dans un endroit qui ne coûte pas d'argent. Et parce qu'en 2015 et en 2016, il y avait des migrants qui campaient en face de chez moi. Alors j'ai structuré le film à partir de ce cadre : des migrants dehors à qui l'État dit non, des amis dedans à qui mon personnage dit un demi oui. C'est ce cadre avec une ligne de démarcation qui fait le film : le hors-champ documentaire des migrants dans la rue, la fiction des demi amis dans l'appartement.

3. **La séquence du début avec l'enfant évoquant une inversion des rôles donne une piste de lecture.** Oui, dans la mesure où il y a bien une inversion des rôles dans les rapports entre les personnages. La jalousie, par exemple, se reflète de Linda au personnage que je joue : Linda était Linda, et mon personnage devient Linda. Ou Sébastien : il fait des exercices de respiration, il a l'air le plus mal de tous au début, mais il devient le plus sage, alors que c'est Gaspard qui commence à avoir des problèmes d'équilibre. Ceci dit, il n'y a pas d'inversion des rôles entre les personnages et les migrants d'en face, parce que les migrants ne sont pas des personnages, donc on ne peut pas se mettre à leur place. Ils restent hors fiction. En revanche, c'est toute la question, et la base du film : et si je m'ima-

ginais accueillir deux ou trois personnes dans mon appartement ? Et si ces invités se démultipliaient ? À une situation extérieure objective non fictionnelle, j'ai voulu répondre par une fiction dans l'entre-soi d'un appartement. C'est plus un déplacement et une distorsion qu'une inversion.

4. **Cet appartement abrite une drôle de communauté, qui va évoluer, avec des rituels particuliers, où le burlesque est très présent. C'était un choix dès l'écriture ?** Oui. Se marcher dessus, se taper dessus sont des ressorts burlesques qui vont bien avec le sujet. Il y a aussi de la comédie : pas seulement des corps maladroits ou agressifs, mais aussi des dialogues qui provoquent des malentendus et des vexations. J'ai souhaité susciter un rire un peu froid sur un sujet de société et de morale grave, alors j'espère que le ton du film est incertain.

5. **Les dialogues relèvent souvent de pensées, de réflexions d'une logique singulière. Pourquoi ce parti pris ?** Dans *La Comédie du travail* de Luc Moullet, un personnage joué par Jean Abeillé – qui joue dans *Porte sans clef* – est reçu par son banquier. Il voudrait faire un emprunt, et quand le banquier lui propose une somme, il demande : « C'est beaucoup, ou c'est pas beaucoup ? ». Et quand le banquier lui fait remarquer qu'il est fonctionnaire : « C'est embêtant, ou c'est pas embêtant ? ». Ou qu'il est célibataire : « C'est bien, ou c'est mal ? ». Dans *Désiré* de Sacha Guity, il y a une scène de repas où les hôtes, grands bourgeois et domestiques mêlés, se disent ce que « normalement » ils garderaient pour soi : un tel sent mauvais, un tel autre mange mal, un tel autre se verrait bien dans le lit d'une telle, etc. Et chacun réagit à voix haute, dans une logique surréaliste. Ça suppose de faire de la fiction : en même temps de raidir et de libérer. Ce que j'ai essayé de faire dans *Porte sans clef*.

6. **Vous avez travaillé également à l'image et au montage mais le générique révèle bien un engagement collectif dans leur conception. Quelles étaient les directions choisies ?** Il n'y avait pas plusieurs directions mais une seule : faire avec les moyens du bord. L'engagement collectif, c'est que les acteurs du film étaient



majoritairement aussi les techniciens du film. Sur vingt-six jours de tournage, il y a eu deux jours où un chef opérateur professionnel a travaillé.

7. **Dans le casting, on retrouve aussi une famille d'acteurs, d'amis proches d'une cinéphilie que vous partagiez dans La Lettre du cinéma, revue dans laquelle vous écriviez. Comment les avez-vous dirigés ?** Quand on demande à des gens de vous aider sans être payés, ce sont évidemment des amis. J'aime ceux qui sont dans mes films pour ce qu'ils sont, et ils ont quelque chose d'irrésistiblement singulier qui n'a pas tellement besoin d'être dirigé. J'espère que les spectateurs seront sensibles à ce côté hétéroclite.

8. **Pourquoi avez-vous opté dans la mise en scène pour une certaine économie des effets, des mouvements de caméra, une absence de musique ?** Le découpage est dicté par les possibilités qu'offre l'appartement : deux fenêtres, l'une sur rue, l'autre sur cour ; les espaces annexes. L'idée était de renouveler les axes dans cet espace restreint en fonction des séquences. C'est minimaliste. « Faire le maximum d'effet avec le minimum de moyens », c'est ce que recommandait mon ami Michel Delahaye. Avec le monteur son, on est parti du son existant qui était brut, et on l'a stylisé en y ajoutant des sons très précis. On a essayé de faire une partition.

9. **Il est beaucoup questions de passages dans ce film, de portes et de clefs. Peut-on le considérer comme une parabole sociale et politique ?** Parabole ? Je ne sais pas. *Porte sans clef* est un film interrogatif.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Séance Spéciale Rencontres du cinéma Sud-Américain de Marseille

## LA CASA LOBO

JOAQUÍN COCIÑA, CRISTÓBAL LEÓN



1. **D'où vient l'idée de départ de La casa lobo, une jeune fille qui, au Chili, s'échappe d'une colonie allemande ? Pourquoi raconter l'histoire du point de vue de la Colonie Dignidad ?** L'idée à l'origine de *La Casa Lobo* est née dans la continuité de nos courts-métrages. Comme nous avons réalisé nos courts ensemble – *Lucia et Luis* – on a voulu faire un long-métrage. Au début, on pensait faire une série de courts-métrages, un triptyque intitulé *Lucia, Luis et le Loup*. Le troisième court jamais réalisé, c'était *El Lobo*. *Lucia et Luis* se déroulaient tous les deux dans une chambre. On s'est dit que *El Lobo* devait se passer dans une maison entière, et donc devait être un long métrage. Avec le temps, *El Lobo* est devenu complètement indépendant de *Lucia et Luis*, du moins en termes narratifs. Le film est né d'une idée que nous avons mise en œuvre dans plusieurs courts : à savoir jouer un rôle en tant que réalisateurs. En l'occurrence pour *La Casa Lobo*, on joue à être une société de production de films d'animation dans la Colonie Dignidad. On avait eu vent de nombreuses archives filmiques dans la colonie. Ils avaient coutume de produire leurs propres films afin de présenter au monde extérieur une version idéalisée de la vie de la colonie. On avait imaginé que parmi tous ces films, il pourrait y avoir un film



d'animation. Et si Paul Schaefer avait été une sorte de Walt Disney ? Quelle histoire aurait-il raconté ?

2. **Dans le film vous utilisez plusieurs techniques d'animation, entre peintures sur mur, sur verre, objets réels... Pourriez-vous les détailler pour nous ?** On a décidé de faire le film entièrement en stop motion. Avec cette technique, on voulait explorer tous les possibles. Comme on s'ennuie vite, pour captiver notre intérêt on essaie sans arrêt de nouvelles choses. On essaie de garder à l'esprit que tout est sculpture : les meubles, l'architecture mais aussi les personnages, tout peut être découpé, détruit, fondu et reconstruit à nouveau.

On utilise des dessins et des peintures sur mur, des déchets et du ruban de masquage, des figures faites de bas qui ressemblent à de vieilles poupées pour stop motion, des découpages en carton, des peintures sur verre, de la pâte à modeler et bien d'autres techniques que j'oublie sûrement.

3. **Plutôt que de créer le film dans un studio unique, vous avez filmé dans différentes galeries au Chili et en Europe. Pouvez-vous nous en dire plus ?** Nous sommes plasticiens et réalisateurs, avec un pied dans chaque domaine. Au début de la réalisation du film, on s'est rendu compte qu'on aurait du mal à se concentrer sur la

production si on continuait à faire des expositions. Le problème étant qu'à l'époque justement on recevait beaucoup d'invitations pour participer à des événements de ce genre dans différents lieux. On a eu l'idée d'accepter ces invitations uniquement si les lieux d'exposition nous accueilleraient en résidence, c'est-à-dire s'ils nous autorisaient à utiliser les musées et les galeries comme notre studio. On pensait que personne n'accepterait, mais en fait ça a été le contraire. Les gens ont vu nos expositions et on a commencé à recevoir plus d'invitations. On a voyagé de musées en galeries au Chili, mais aussi en Argentine, au Mexique, en Hollande et en Allemagne. C'était aussi une façon d'obtenir des subventions d'autres fonds que ceux du cinéma, par exemple

les fonds dédiés aux arts plastiques. De plus, ça nous a permis d'économiser sur la location d'un studio. Cette expérience a été enrichissante à bien des égards, on aime concevoir des pièces qui exposent leur propre processus, qui laissent voir leur ossature. Par exemple, on aime faire des animations qui sont complètement transparentes en termes de ressources techniques. Ces expositions nous ont permis de travailler dans ce sens.

4. **Le film est quasiment constitué d'un seul plan continu. Pourquoi ce parti pris ?** On conçoit l'animation en stop motion comme la documentation de la transformation matérielle. C'est une façon de documenter où les vrais personnages participant du processus sont cachés entre les prises. On voulait que ce film soit un long processus de sculpture. On voulait que ce soit un seul courant matériel et énergétique, à l'instar d'un rêve, où votre mère se transforme soudain en votre meilleure amie ou en chien. Les situations et les personnages changent mais les matériaux restent identiques. On s'est dit que la meilleure façon pour y arriver, c'était avec un plan séquence. On voulait que le film fonctionne comme une machine de Rube Goldberg, et il n'y a que le plan séquence qui permette d'enregistrer ça.

Propos recueillis par Vincent Poli

# TONNERRE SUR MER

CP

EP HISTOIRE(S) DE PORTRAIT

YOTAM BEN-DAVID

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR ET DE L'ÉQUIPE DU FILM



**1. Quel était le point de départ pour l'écriture de Tonnerre sur Mer ?** Je savais que je voulais faire un film sur une amitié à l'avenir incertain. Je savais aussi que je voulais consacrer un film à mon petit frère et à son groupe d'amis d'enfance au village. J'avais donc cette idée assez générale, mais aussi une certaine esthétique, quelques images et quelques plans en tête. Je me consacrais depuis quelques temps déjà à l'écriture

d'un long métrage, et j'avais juste envie de tourner, assez librement. J'ai donc choisi de me lancer dans la réalisation sans scénario ni budget, avec une équipe de trois personnes (moi y compris), et de voir ce que cela donnerait. Nous avons commencé par faire quelques improvisations avec les acteurs et par discuter simplement, sans structure ou histoire prédéfinies. Puis je suis rentré à Paris, où j'ai commencé à monter les images et à construire un récit. Après quelques mois de montage, je suis reparti tourner, cette fois avec une idée plus précise en tête. Tout est donc parti d'une simple ébauche, la structure et les détails de l'histoire sont nés pendant le tournage.

**2. Comment avez-vous rencontré les quatre jeunes hommes du film (sont-ils acteurs ?) et comment s'est déroulé le tournage avec eux ?** Les quatre jeunes sont en fait mon petit frère, Doron, et ses amis dans le village où nous avons grandi. Dekel est comme un frère adoptif pour nous, et Udi et lui sont des amis d'enfance de mon frère. Ron est un ami de Doron à Tel-Aviv. Aucun d'eux n'est acteur professionnel, même si Doron a une petite expérience du cinéma, car il a déjà joué dans certains de mes films. J'ai fait appel à des acteurs amateurs pour tous mes projets, car je trouve que cela me laisse plus de liberté, et puis j'aime être surpris par ce qu'ils apportent. Cette expérience a été très particulière, car ils ont par-

ticipé à la création de leurs personnages. J'ai vraiment été impressionné et ému par la justesse de leurs improvisations, et plus encore par leur façon brillante d'interpréter les textes que je leur donnais.

**3. Le film aborde la question du service militaire ou de la communauté gay en Israël sans jamais se limiter à ces sujets. Comment définiriez-vous la discussion qui anime les jeunes hommes ? Quelle était la tonalité recherchée ?** J'avais envie d'aborder les questions qui préoccupent ces personnages en particulier à ce moment précis de leur vie, les problèmes qu'ils rencontrent et la façon dont leurs expériences personnelles les rapprochent ou les éloignent. De nos jours les titres accrocheurs, les hashtags et les statistiques remplacent la richesse et la complexité des véritables êtres humains. Mais le cinéma peut et devrait insister sur la vraie vie et sur la richesse de l'expérience humaine. Je n'aime pas trop le genre de films qui font d'une question politique un « sujet » qu'ils traitent de façon clinique, indépendamment des autres aspects de l'existence. Ces identités et expériences sont capitales pour définir les personnages, mais pas nécessairement leur conflit dans le film. Nos luttes politiques font partie intégrante de nos vies et de nos conflits quotidiens. Parfois elles sont prépondérantes, parfois elles font partie d'un problème plus général, et parfois elles sont reléguées au second plan.

**4. La lumière est très importante dans Tonnerre sur Mer : d'un côté on a l'impression d'une nuit qui n'en finit pas, de l'autre les personnages sont visibles depuis très loin (de par leurs chaussures, leurs portables...). Pouvez-vous nous en dire plus ?** Depuis tout petit, j'ai toujours été attiré irrésistiblement par la lumière, et avec ce film j'ai enfin trouvé un exutoire à cette obsession. À mes yeux, la lumière est un outil précieux pour un cinéaste, car elle exerce une influence complexe sur le spectateur. Elle peut attirer l'attention sur quelque chose ou créer une certaine atmosphère, communiquer un sentiment tout en restant ambiguë. Dans Tonnerre sur Mer, la lumière aide à façonner un univers unique qui n'appartient qu'aux personnages, comme une autre planète. Elle distille aussi simultanément l'intimité et l'aliénation, les deux émotions contradictoires qui sont au cœur du film. La lumière possède une dimension mystique, et j'aime l'idée de faire naître des moments de mystère et de magie à partir d'éléments insignifiants de



la vie de tous les jours, comme je l'ai fait avec les chaussures ou le téléphone. J'aime déceler de la poésie dans les petits moments du quotidien, découvrir ces instants où l'ordinaire et le spirituel se rencontrent, un peu comme à un portail entre deux mondes. Quand nous préparions le tournage le directeur de la photographie, Omer Lotan, nous a conseillé d'utiliser une caméra qui nous a permis de filmer au clair de lune, sans éclairage artificiel. Cette caméra a donné au film son identité visuelle, entre chien et loup, qui reflète la position liminale des personnages eux-mêmes, en pleine transition entre l'enfance et l'âge adulte.

**5. Pourquoi avez-vous opté pour un cadrage serré des personnages, qui le plus souvent sépare un garçon des trois autres ?** Je voulais donner une impression d'intimité avec ces jeunes, mais comme pour l'usage de la lumière, j'étais aussi intéressé par cette tension entre intimité et sentiment d'aliénation : on se sent très proche d'eux, mais en même temps on sent qu'ils s'éloignent les uns des autres. J'avais envie que le spectateur ait l'impression de prendre part à la conversation, tout en laissant de l'espace pour la distance grandissante entre les personnages. Ces jeunes partagent une envie d'être ensemble, ainsi qu'une certaine nostalgie, mais des forces invisibles commencent à les séparer.

Propos recueillis par Vincent Poli

# EL RUIDO SON LAS CASAS

CP

PREMIÈRE INTERNATIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

LUCIANA FOGLIO, LUJÁN MONTES

EN PRÉSENCE DES RÉALISATEURS



**1. Pouvez-vous nous parler des deux chaises qui figurent au début du film ?** Les deux chaises jouent un rôle important dans l'arc narratif du film. Cette scène annonce le début d'une certaine étrangeté et d'un certain mystère. Il s'en dégage un aspect fantomatique. On perd le contrôle. C'est aussi ce qui se passe pour le son. Il est partout, omniprésent et on ne parvient

pas toujours à le contrôler ou à arrêter de l'entendre. Dans cette scène, le bruit peut se transformer en musique et vice versa. Le spectateur/auditeur entend peut-être des raclements et des grincements ou un duo de voix bizarres à certains moments. En ce sens, la scène fonctionne comme première déclaration d'intention, elle présente une autre ambiance avec une temporalité spécifique dans un lieu spécifique : une maison, quelle qu'elle soit. C'est un des axes principaux du film : le bruit est inhérent à la vie, aux maisons. Par conséquent, le film a une veine vitaliste.

**2. Comment avez-vous choisi les musiciens qui seraient dans le film ?** La scène de musique expérimentale à Buenos Aires est très vaste et riche. Il n'a pas été simple de choisir quels artistes apparaîtraient dans le film. On ne voulait pas donner d'interprétation historique, hiéar-

chique ou théorique à la scène. Au début, on souhaitait montrer un éventail large de timbres et de textures. De plus, nous avons choisi des artistes qui étaient bons sur scène, qui exprimaient une sorte de dévotion au son et à l'instant présent. On s'est aussi intéressés à des musiciens qui créaient de nouveaux instruments à partir d'objets du quotidien. En faisant notre sélection, on avait toujours en tête une qualité : le concept d'ambiguïté, qui devait tout imprégner. Le processus de sélection a eu lieu à différents moments. Au début, on a filmé plusieurs groupes et on a commencé à monter en même temps. La proto-structure du film a commencé à requérir un certain type de prestation scénique ou un plan de la ville. Donc à moment donné, les choix étaient plus simples à faire. On a également pensé à montrer autant le travail des hommes que celui des femmes. Les femmes en Argentine sont souvent sous-représentées dans de nombreux domaines, y compris la musique, donc on a été particulièrement vigilant de ce côté-là, mais évidemment ce n'est pas la seule raison qui a motivé notre choix. Les prestations féminines se sont avérées particulièrement intenses et créatives.

**3. Pourquoi le choix d'un film sans aucun dialogue ?** Selon nous, ce film traite de la création et de l'écoute de son. Nous avions l'intention de construire une expérience sensorielle et nous avons décidé de travailler principalement de manière observationnelle, à l'inverse d'une approche explicative et rationnelle. De fait, les dialogues semblaient redondants. En réalité, au début du processus, on a réalisé des entretiens qu'on a tenté d'intégrer, mais c'est comme si le film les rejetait tous. Les voix présentes tout au long du film sont surtout des grognements, des murmures et des cris. Ils flottent dans une sorte d'état pré-langagier, ce qui selon nous est un aspect idéologique de cette musique.

Propos recueillis par Vincent Poli



## LA COMPAGNIE, LIEU DE CRÉATION

www.la-compagnie.org

## SISMOGRAPHIES

Zahia Rahmani, Rose Lowder, Simon Poëtte, et un hommage à l'éditeur Paul Otchakovsky-Laurens.

En quatre propositions, l'exposition Sismographies fait écho aux secousses qui écrivent le monde.

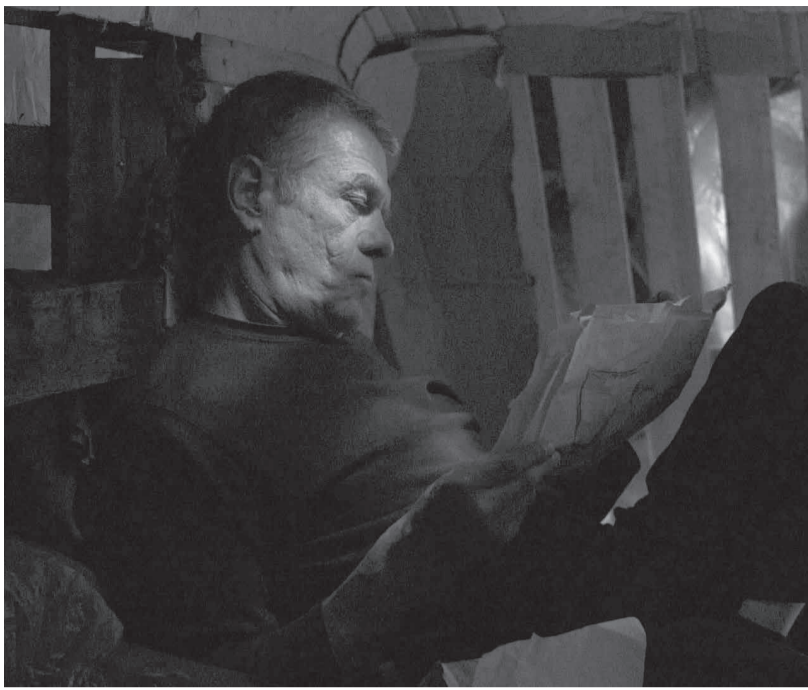
**SISMOGRAPHIE DES LUTTES. VERS UNE HISTOIRE GLOBALE DES REVUES CRITIQUES ET CULTURELLES**  
Zahia Rahmani

**BOUQUETS 1-20 / BOUQUETS 1-10 / BOUQUETS 11-20**  
Rose Lowder

**LA CABANE** Simon Poëtte  
Première Mondiale

**UN HOMMAGE A L'ÉDITEUR PAUL OTCHAKOVSKY-LAURENS**  
avec des entretiens vidéo d'auteurs qu'il a publiés et qui sont venus lire à la compagnie : Manuel Joseph et Myr Muratet, Jean-Jacques Viton, Liliane Giraudon, Marc Cholodenko, Raymond Bellour.





# LE TERRIER

EP LIVRE D'IMAGE

AMÉLIE DERLON CORDINA



**1. Pourquoi avoir choisi ce dernier texte, inachevé, de Franz Kafka ?** Justement parce qu'il est le dernier texte, inachevé d'un écrivain, qu'il offre une multiplicité d'interprétation, une lecture ouverte. C'est un des textes les plus authentiques sur l'intériorité d'un auteur, d'un homme, et en même temps il finit au milieu d'une phrase, après une virgule...

**2. Pouvez-vous nous en dire plus sur votre rencontre avec Strike Lucicki ?** La première fois que j'ai eu vent de l'existence de Strike Lucicki, c'est en lisant un recueil de chroniques bruxelloises écrites par Laurent Point.

Dans cette nouvelle Strike, poliomyélique, coince une de ses deux béquilles dans le plancher défoncé d'une maison. Quelques mois plus tard, au Central, le bar dans lequel se passe la majorité des nouvelles en question, je repère ce personnage haut en couleur. J'apprends que c'est lui Strike. Il se laisse tomber sur les tables, renverse les verres des clients et engueule ceux qui essaient de l'aider à se relever. En fait il fait exprès, il provoque des situations surréalistes et gênantes. Je comprends que c'est un vieux comédien, une sorte de vieux punk saltimbanque. Nous nous échangeons nos e-mails. Strike est belge mais il vit pour le moment en Serbie. Notre rencontre professionnelle se fait donc par mails. Nous parlons du *Terrier* de Kafka que je veux adapter. Il connaît très bien Kafka et accepte qu'on fasse le film. Je lui explique d'où vient le projet, que je travaille en parallèle sur un projet plus vaste lié à la pauvreté et que, pour moi, *Le Terrier* ressemble à un de ces derniers retranchements d'extrême pauvreté. Son mail de réponse est alors enflammé : il ne veut pas faire un film politique, pas faire un film social. Je me vois alors obligée de lui expliquer l'angoisse intime, obsessionnelle que j'entretiens depuis ma petite enfance avec la pauvreté : une fois qu'on a quelque chose - imaginons, après des difficultés -, on y tient maladivement, on a peur de retourner en arrière, lorsqu'il fallait encore tout construire, on ne se sent pas capable de parcourir à nouveau tout ce qu'il a fallu parcourir. On se sent vieilli, plus le courage de recommencer tout ce qu'il a fallu faire pour « être chez soi », au chaud, être dans son lit. Juste ça. Nous sommes finalement tombés d'accord, nous ferions un film qui retracerait la dialectique entre son refus de donner à un texte une interprétation politique et ma propre lecture. Je travaille beaucoup avec des textes littéraires et c'est la première fois qu'on remettait en question cette évidence ou habitude que j'ai, d'aborder les textes de manière sociale et politique.

Propos recueillis par Vincent Poli

# LA DISPARITION DE GOYA

CP



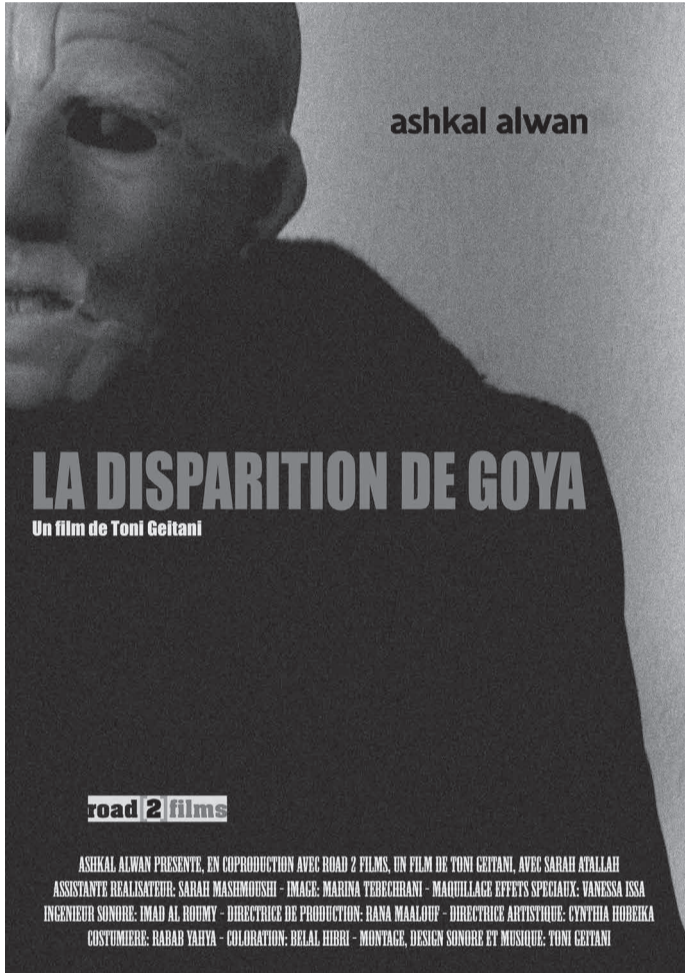
TONI GEITANI

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

EP LIVRE D'IMAGE

**1. Vous revenez sur événement peu connu de la guerre du Liban, vu par une génération née après la fin de cette guerre civile. Pouvez-vous revenir sur l'origine de ce projet ? Le contexte historique ? L'ouverture avec Walid Joumblatt ?** Quelqu'un m'a parlé d'une thèse restée inachevée à propos de l'émigration causée par la guerre du Mont-Liban. Son auteur est mort en 2006 avant de pouvoir la terminer. Et son fils, pour qui écrire l'Histoire est avant tout un geste subjectif, ne se sentait pas légitime pour la continuer. Or l'Histoire devient de plus en plus didactique et dominée par les chiffres : le nombre des victimes, le nombre des batailles, le nombre des bâtiments détruits, etc. Et on ne traite jamais ce qui s'est passé exactement avec les innocents. On ne les nomme jamais, on nomme seulement les leaders. C'est ainsi que j'ai vu un entretien

télévisé avec un politicien, Walid Joumblatt, leader pendant la guerre, parlant de la guerre civile libanaise et spécialement de la guerre qui s'est déroulée dans la montagne : les partis combattent entre eux mais ce sont des innocents qui en payent le prix. Un leader de guerre et politicien qui dit ouvertement, avec une très grande froideur, que les innocents payent prix. Et puisque le film parle depuis une génération née après les années 90, c'est à travers ces récits que cette génération a vu la guerre sans la voir. Et que cela continue. C'est de ce constat qu'est parti le film et c'est donc ce récit qui l'ouvre.



**2. Le film entre en dialogue avec un fameux tableau de Goya, *Tres de mayo* (1814), qui hante tout le film. Comment cela s'est-il imposé ?** Avant le cinéma et la photographie, la peinture prenait en charge les récits et les images. C'est notre première archive visuelle. Goya, souvent nommé « pionnier de l'art moderne » a fini sa carrière en illustrant la laideur de la guerre, avec sa série de gravures *Les désastres de la guerre*. De même, ses peintures nous hantent jusqu'à présent. J'étais fasciné quand j'ai vu son tableau *Tres de Mayo*, et comment Goya pouvait illustrer un événement comme ça. Ce qui m'intéressait en outre, c'est qu'on ne sait jamais si l'événement s'est passé devant ses yeux ou dans sa propre imagination.

**3. En questionnant la relation entre un événement et sa figuration possible, vous passez aussi par la photographie et la mise en scène. Pouvez-vous expliciter ce choix ?** Je voulais parler de l'image que l'on se fait d'un événement, d'où elle vient et comment on la construit. Et qu'est-ce qui se passerait si cette image était comme une image d'archive ? Cela devient de plus en plus intrigant, comme de remonter à son origine. D'où le passage par la photographie. C'est par une mise en scène qu'on commence à créer une fiction. Cette fiction peut être un outil de propagande. Ici la propagande se constitue à travers une photographie : on la voit et on y croit. Je suis fasciné par le pouvoir de ces deux moyens - mise en scène et photographie - qui peuvent être assez créatifs mais aussi assez destructeurs. Ce qui m'intéressait ici c'était l'utilisation des moyens créatifs utilisés par des pouvoirs politiques.

**4. Il y a cette figure masquée qui traverse le film. Comment s'est-elle imposée à vous ?** Si vous rencontrez un leader de guerre ou bien quelqu'un qui a participé à la guerre, il vous dira seulement des fragments, mais jamais le tout. On ne peut jamais tout dire, soit parce qu'on a peur ou qu'on se sent menacé, soit en raison de la violence du traumatisme, ou tout simplement parce que l'on ne veut pas. Il y a donc toujours une part qui reste cachée ou non dite. Ce que l'on voit est filtré par le masque de ces gens qui ont une certaine vérité. Pas nécessairement La vérité mais Une vérité. En ce qui concerne la guerre civile Libanaise, j'appartiens à une génération née après les années 90, qui s'interroge, avide de questions, mais ce sont les masques qui nous répondent. Et c'est pour ça que la guerre devient un fantôme dont on ne sait qu'un tout petit peu, même si ce tout petit peu est vrai. On essaye alors de créer nos propres vérités et peut-être nos propres masques.

**5. D'où le choix de faire d'un film réflexif, montrant sa constitution même ?** L'équipe même qui fait le film pose les questions dans ce film. C'est peut-être ce qu'on appelle une mise en abyme, mais c'est surtout un témoignage - réel ou fictif - de l'équipe du film. Je voulais aussi mettre en avant l'idée de l'équipe de tournage qui travaille, chacun selon son poste - son, image, maquillage - pour créer une certaine image. Chaque membre de l'équipe devient responsable de cette création et de cette image.

**6. Ainsi vous êtes présent à l'écran, comme protagoniste à part entière.** On ne sait pas ce qui est fiction et ce qui est documentaire et ma présence dans le film en tant que réalisateur peut perturber et entretenir cette confusion. Est-ce que c'est moi-même qui pose ces questions ? Ou bien un personnage fictif joué par moi qui les pose ? C'est le mélange de la fiction et du documentaire qui offre un parallèle avec la construction de l'image et de ses figures, au présent.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



# TIP TOP

SERGE BOZON

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

19:15 VILLA MÉDITERRANÉE

“ Ce qu'elle aime, Isabelle, c'est être elle. Presque une star bressonienne à l'envers, quelqu'un qui ne joue pas et dont les cinéastes captent une espèce de présence pure. Alors que, dans *Tip Top* et *Madame Hyde*, il y a plus de composition. Comme tout le monde le sait, elle a souvent joué des rôles de femme forte, parfois liés à la violence. Et j'avais envie de la faire jouer dans *Tip Top* en poussant au max' ce rapport à la violence et à l'autorité mais en enlevant toute forme de dépression. C'est-à-dire trouver avec elle un goût de la violence qui n'induirait jamais le spectateur à se poser des questions sur un problème psychologique du personnage (du type : d'où vient cette névrose ?). Idéalement, le spectateur ne se pose aucune question et il ne voit aucune névrose. Juste il rigole, un peu gêné. En un mot, avec Isabelle, je me suis dit qu'on pouvait faire un truc sur « quelles sont les choses heureuses qui donnent envie de tout casser ? ». Il y a les révolutions, il y a les pogos, quand on danse et qu'on pousse les gens mais pas parce qu'on a envie de leur faire du mal ou qu'on est malheureux, il y a *Laurel et Hardy* qui détruisent tout le décor... Trouver une violence qui ne vient pas de la tristesse. ”



AUJOURD'HUI 14/15 / MIROIR

// **LA COUR** BAPTISTE BOGAERT, NOËLLE BASTIN //

// **LA DEMEURE DU SULTAN** CYRIL MERONI, ANTOINE OPPENHEIM //

// **DE QUOI RÊVENT LES LIBELLULES ?** SIMON P.R. BEWICK //



**FIDCAMPUS 2018**

PROJECTION PUBLIQUE AU VIDÉODROME À 11H, 14H ET 17H.

Wisam Al Jafari, Melisa Liebenthal, Majid Al-Reimahi, Lucia Magnifico, Gabriele Macchi, Wang Boan, Maša Šarović, Kawthar Younis, Margaux Chataux, Gwenaél Porte, Avicen Riahi, Manuela Rössler, Asaf Kharisma Putra Utama, Wu Tzu-An, Ingrid Castellanos Morel, Mamadou Hady Diawara, Hichem Merouche.



Séance Spéciale SCELFF  
(Société Civile des Éditeurs de Langue Française)

**SAINT-CYR**

PATRICIA MAZUY 20:15 MUCEM

**EN PRÉSENCE DE SYLVIE ROBIC, ROMANCIÈRE**

« Je ne crois pas aux grandes idées sur la façon de renouveler le genre. On ne fait pas un film avec des volontés, mais en organisant des circonstances, en accumulant des détails, en essayant de s'en sortir avec ce qu'on a. La chose la plus évidente, au départ, c'est qu'il fallait utiliser les enfants. Et si j'utilisais les enfants, j'avais plutôt intérêt à mettre en face de toutes ces filles une actrice qui assure, sur laquelle je pouvais me reposer en cas de panne de mon côté, une star qui connaît l'exercice du pouvoir et qui connaît la vie. Il fallait aussi une actrice d'accord pour essayer de prendre du plaisir à être terrifiante. Ça, c'était Isabelle. »

Patricia Mazuy, propos recueillis par Vital Philippot pour *Archipel* 33, juillet 2003



**REPORTING FROM DARKNESS**

DE ELVIN ADIGOZEL

17H / VARIÉTÉS



**UNA VEZ LA NOCHE**

ANTONIA ROSSI 12H45 / VARIÉTÉS



**LAS CRUCES**

DE CARLOS VÁSQUEZ MENDEZ, TERESA ARREDONDO LUGON

21H30 / VARIÉTÉS

EP EDIE SEDGWICK, ANDY WARHOL



# REPORTING FROM DARKNESS

ELVIN ADIGOZEL

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR ET DU PRODUCTEUR ETIENNE DE RICAUD

CI L IF ME



## PAUL EST MORT

ANTONI COLLOT

14H / MUCEM



## EN FUMÉE

QUENTIN PAPAPIETRO

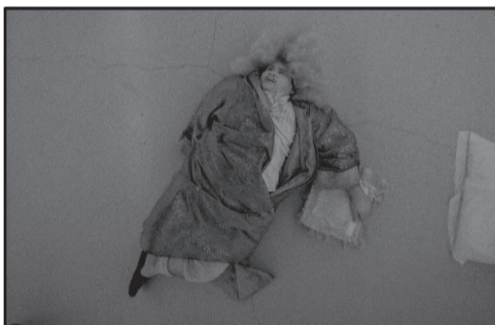
20H / VARIÉTÉS



## MITRA

JORGE LEÓN

14H15 / VARIÉTÉS



## ROI SOLEIL

DE ALBERT SERRA

19H15 / VARIÉTÉS



## SEGUNDA VEZ

DE DORA GARCIA

16H / MUCEM



## SEULS LES PIRATES

GAËL LÉPINGLE

15H / VARIÉTÉS



1. Dans Reporting from Darkness, tout comme dans votre précédent long métrage Chameleon (2013), l'action se passe principalement dans la campagne d'Azeri. Pourquoi avez-vous décidé de situer le quotidien de Karim et ses rêves dans ses paysages ruraux ? Je suis né et vis désormais dans une zone rurale de l'Azerbaïdjan. Je sais bien ce qu'il s'y passe, quels rapports les gens entretiennent entre eux. En effet, dans chaque quartier, chaque région, les réalités et les histoires sont différentes. Tout d'abord, Chameleon était une co-réalisation avec une approche différente. Pour Reporting from Darkness – mon premier film en tant que réalisateur situé dans le centre du pays, contrairement à Chameleon – j'ai décidé de raconter le Sud du pays et Bakou, à travers le quotidien de Karim, ses problèmes intérieurs et ses rêves troublés, censés en l'occurrence révéler sa personnalité cachée. L'histoire m'est venue petit à petit, à force d'analyse et d'observation. Je devais d'abord comprendre qui est le reporter du journal national en région. Quel est son objectif et comment il gère son travail. Cela a constitué un ensemble de points de départ pour le film. Par la suite, j'ai travaillé son personnage. Pour cela, je me suis rendu dans les régions du sud de mon pays et j'ai découvert ses paysages ruraux, ses réalités. Et si les scènes de rêve se passent dans ces paysages, c'est parce qu'il s'agissait du meilleur choix en termes visuels et émotionnels.

2. La chronologie des événements n'est pas linéaire. Pourquoi le choix de cette temporalité fragmentée ? Je voulais séparer le passé du présent, et cette chronologie fragmentée est importante pour révéler Karim graduellement, et non pas de façon très linéaire ou explicite, ce que je voulais éviter à tout prix. Ces flash backs de souvenirs soudains nous aident à plonger émotionnellement dans la psychologie de Karim. En même temps, tous les rapports ne sont pas montrés via des flash backs. C'est simplement une façon peu conventionnelle d'exprimer leurs relations. Parce que je veux offrir mon film à l'esprit des spectateurs, pour qu'ils l'analysent. Et creuser ces choses-là avec des flash backs permet de donner plus de détails à l'analyse des spectateurs. C'est particulièrement important pour Reporting from Darkness.

3. La narration présente différents éléments qui sont typiques d'un thriller psychologique, bien qu'il n'y ait pas d'enquête à proprement

parler. Comment avez-vous procédé pour ce traitement ? Depuis le début, je me disais que le spectateur devait entreprendre ce voyage avec Karim, sans savoir ce qui les attendrait. Un voyage au cœur des ténèbres. Ce n'est pas vraiment un thriller, avec des indices spécifiques, c'est plus général que ça, plus diffus. Mes influences sont tous les films que j'ai vus depuis l'enfance, sans aucune distinction. Enfant, j'étais fan de films érotiques. À Goranboy, où j'habite, par le passé, la nuit les chaînes de télévision diffusaient des films obscènes. Et j'en ai vu beaucoup pour le plaisir. Mais bien plus tard quand j'ai commencé à travailler dans le cinéma, j'ai compris ce qu'étaient des vrais

unlike Chameleon shot in the Central region, I decided to narrate here the South region and Bakou, through Karim's everyday life, his inner problems and disturbing dreams, meant here to reveal his hidden personality. The story came to my mind step by step, it's happened while analyzing and take observe. I started to understand who's the national newspaper reporter in regions. What is his aim and how is he dealing with all. These were a core of beginning points of the film. But afterward, I started digging deeper and work regarding his character. Therefore I traveled to the southern regions of my country and discovered what is rural landscapes there has, what is the realities there exist. And why the dream scenes happens in rural landscapes because this visually and emotionally was the best choice.

2. The chronology of the events is not treated in a linear way. Can you tell us more about the reasons of this fragmented temporality? I wanted to draw a line between the past and today, and this fragmented chronology is important to reveal Karim step by step, not in a very linear or explicit way which is what I want to absolutely avoid. Those sudden flashback memories help us make emotional dives into Karim's psychology. At the same time, it is not showing the whole relationships via flashbacks. It's just unconventional way of expressing, what is the was between

films de festival, de réalisateurs. J'avais vu les films de Werner Herzog, Kusturica, Haneke. Aujourd'hui, je ne peux plus voir ces films d'auteur. Je pense que ma vision de cinéaste vient de mon enfance, de mes observations. C'est une approche cinématographique personnelle, une façon de voir les lieux, les situations, et les personnages.

4. Pouvez-vous expliquer le rapport entre le protagoniste et les espaces confinés qu'il traverse ? Les lieux aident à décrire les personnages. De fait, pour le tournage, j'ai fait des repérages de décors très méticuleux. Tous les intérieurs et les extérieurs doivent être visibles et sont profondément en rapport avec les personnages. Car pour moi, le cinéma consiste en trois éléments : le temps, l'espace et le personnage. Si je parviens à faire collaborer ces trois éléments, alors je peux raconter mon histoire : une histoire qui doit être réelle, sans mensonge, sans démarche artificielle, et avec uniquement une ligne dramatique ténue. Néanmoins j'ai travaillé les personnages avec beaucoup de rigueur. Je ne tiens pas à expliciter l'objectif principal ou la situation la plus importante. D'une part, les murs dans le film signifient le trajet parcouru par Karim, mais d'autre part ce sont simplement les lieux par lesquels Karim est passé. C'est le réel, et non un symbole mis en avant.

5. Est-ce que les rêves récurrents de Karim sont la seule façon pour lui d'échapper à un réel corrompu ? Ces rêves ne sont pas une façon de fuir le réel. Ces rêves décrivent en fait une situation dans laquelle Karim n'est pas à l'aise, et ils représentent également des éléments de sa solitude. Le noir et blanc sont en l'occurrence les couleurs de la réflexion, de l'introspection.

Propose recueillis par Jessica Macor

1. In Reporting from Darkness, such as in your previous feature film Chameleon (2013), a subsequent amount of the action takes place in the Azeri countryside. Why did you decide to set Karim's everyday life and dreams in this rural landscape? I was born and today live in an Azerbaijan rural region. I know well what is going on there, what are the relationships between people. Indeed, in each and every district, each and every region, we have different realities, different stories. First of all "Chameleon" was co-directing and there was different approach. But "Reporting from Darkness" my directorial debut and

them. Because I want to convey my film to the people mind for thinking, for analyzing. And digging such things with flashbacks will give people more details for analyzing after the screening. It's especially important for Reporting from Darkness.

3. The narrative presents various elements that are typical of a psychological thriller, although there is no proper investigation. How did you proceed with this treatment? From the beginning I thought that the spectator had to go in this journey along with Karim, where they don't know at all what is awaiting them. A journey into the darkness. It's not really a thriller, with specific clues, it's more general than that, more diffuse. My influences are all the films I observed since I am a kid, with no distinction at all. When I was the child, I was the fan of erotic films. In Goranboy, where I live, before now in the night times broadcasted obscenity films from the TV channel. And I've seen many films just for enjoying. But after years when I came to the cinema I understood that is these films was a real festival film, which belongs to world known filmmakers. I got that, I had seen Werner Herzog, Kusturica, Haneke films. But today I can't watch this kind of directors work. I think my cinematic vision comes from my childhood, from my observations. It's something personal cinematic look to the places, situations, and characters.

4. Could you please elaborate about the relationship between the protagonist and the confined spaces he goes through ? Locations help describing the characters. Therefore during the shooting process I meticulously scouted locations. All interiors and exteriors have to be visible and deeply connected with the characters. Because for me cinema consists in three elements : time, place and character. If I can make these three collaborate together, then I can make my story: a story that should be real, with no lie, no artificial approach, and only with a thin dramatic line. But I very rigorously working on the character I. I mean I don't want to show what is the main target or main situation in the film. From one aspect the walls in the films mean everywhere wall follows Karim, but another hand this walls just a part of places where Karim goes. It's real life, not special emphasizing symbol there.

5. Are Karim's reoccurring dreams the only way to escape from a reality made of corruption? These dreams are not a way to escape reality. These dreams actually portray a situation in which Karim does not feel comfortable, and they also form somehow elements of his loneliness. Black and white are here the colors of reflection, of introspection also.

Interview with Jessica Macor



**OÙ,** LIEU D'EXPOSITION POUR L'ART ACTUEL  
www.ou-marseille.com 58, rue Jean de Bernardy - 13001 Marseille

DU 9 AU 17 JUILLET 2018 / OUVERT TOUS LES JOURS DE 16H À 19H

**KÂBUS** ALICE FARGIER  
**ANATOPIES** J-B DECAVÈLE

# DIANE METAMORPHOSIS

CHRISTOPHE BISSON AUJOURD'HUI / 11H / VARIÉTÉS  
EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR ET DE CAROLINE ADAM, COMÉDIENNE



DEMAIN / 10H00 / VARIÉTÉ

**THE CHELSEA GIRLS**



Pétition sur :  
<http://chn.ge/2z00IQm>



Le Centre national des arts plastiques, établissement public du ministère de la Culture et de la Communication, soutient chaque année une vingtaine de films.  
[www.cnap.fr](http://www.cnap.fr)

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

remercie ses partenaires officiels :



Cofinancé par le programme Europe créative de l'Union européenne



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 Applagnat, Sara Szabo. Impression : Imprimerie Soulié Grignan.

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

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