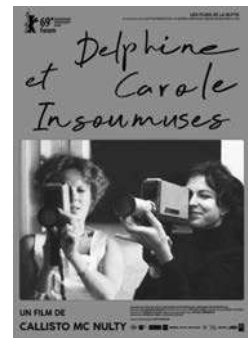




JOURNAL/DAILY • 10/07



SÉANCE SPÉCIALE  
FILMS FEMMES MÉDITERRANÉE  
LA BALEINE • 17H45

Delphine et Carole  
insoumuses

EN PRÉSENCE DE  
**Callisto Mc Nulty**



Brief an eine Tochter

EN PRÉSENCE DE  
**Wilbirg Brainin-Donnenberg**



Les Chebabs, le film et moi  
**Axel Salvatori-Sinz**

LA BALEINE • 19H45

EN PRÉSENCE DE LA PRODUCTRICE  
ANNE-CATHERINE WITT  
ET DU MONTEUR QUTAIBA BARHMI

## ENTRETIEN AVEC Marie-Claude Treilhou

*Comme si, comme ça* est un portrait du poète et philosophe Michel Deguy. Comment ce projet est-il né ?

Il y a longtemps, j'ai fait quelques études de philosophie à Toulouse, où Gérard Granel et Philippe de Rouilhan enseignaient. En leur compagnie plus familière, j'ai rencontré Michel D. à Paris, et son élégance suprême, sa gestuelle très cinématographique, ce jeu constant, cette mise en scène du moindre mot m'avaient déjà frappée. Je l'ai revu plus tard, et cette distinction m'a encore cueillie, impressionnée. Je lui ai parlé de l'éventualité de faire un film avec lui, il n'y était pas défavorable. Pendant cinq années, nous avons fait toutes sortes de tentatives infructueuses, ne trouvant pas un liard pour aller plus loin. J'ai lu, j'ai relu, j'ai mieux mesuré l'engagement, la générosité intellectuelle. Et puis le miracle Gaël Teicher est arrivé...

Assumant sa modestie formelle, le film se donne une grande ambition : à partir d'une conversation frontale avec le poète, plonger au cœur de l'écriture telle qu'il la pratique, au vif de sa pensée « écopoéticologique ». Comment le film a-t-il mûri pour conduire à ces partis pris ?

Il y a en effet eu plusieurs fausses routes, plus biographiques. Dispersion, tout partait dans tous les sens. En resserrant sur deux ouvrages, parmi les derniers publiés, « Ecologiques » et « La vie subite », nous avons Deguy aux prises avec son temps, je n'en étais que plus concernée. Il devait y avoir un jeu avec la navigation sur internet pour passer d'une séquence à une autre, faire remonter des éléments filmés antérieurs, et puis comme souvent c'est par la soustraction qu'on en arrive à l'essentiel.

A partir d'une seule position face au poète, dans son bureau, vous variez les valeurs de plan au fil de sa parole. Comment avez-vous préparé le tournage ?

Des lectures, des lectures et encore des lectures. Michel savait ce que nous attendions, alors c'est plutôt un long monologue que j'ai laissé se développer, avec quelques pauses, quelques remises sur les rails. Il ne s'agit pas d'un entretien, ni d'une conversation. Il est seul, vraiment très seul face à l'intensité de nos regards et de nos attentes. Nous étions tous figés, fascinés devant l'oracle. Nous savions tous la gravité du temps, et cette gravité nous galvanisait.

[lire suite page suivante]



PREMIÈRE  
FRANÇAISE

LA BALEINE • 12H30

RENCONTRE AVEC

# Thomas Heise

PRÉCÉDÉE DE LA PROJECTION DU FILM

## HEIMAT IST EIN RAUM AUS ZEIT

10 ans après *Material* (Grand Prix de la Compétition internationale en 2009), Thomas Heise revient au FID avec *Heimat ist ein Raum aus Zeit*. L'occasion de plonger avec lui au cœur d'une œuvre de plus de trente films, attachée à dépeindre des expériences individuelles prises dans les rets de l'Histoire, ses soubresauts et ses hiatus.

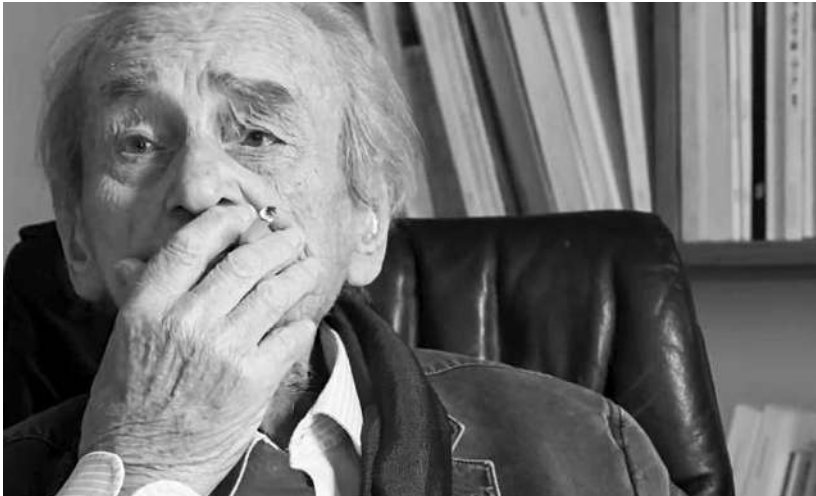
« L'Histoire en tant que telle a trait à l'expérience. Cela m'a toujours intéressé. Elle est un moyen puissant pour le cinéaste. Quand on maîtrise le passé, on maîtrise le présent et même le futur. Faire quelque chose d'assez banal, proposer un film dépouillé en partant de son histoire personnelle ou en allant filmer là où personne ne filme, est un moyen simple de construire des images en contrepoint de toutes celles produites par les agences officielles et par les historiographes, ou même par le journal télévisé, à condition qu'en elles, on découvre des contradictions »

Thomas Heise, 2019

## Comme si, comme ça

LES VARIÉTÉS • SALLE 1 • 12H

En présence de Michel Deguy  
de Marie-Claude Treilhou et de Gaël Teicher  
(producteur, La Traverse)



Poète, philosophe, créateur en 1977 et toujours animateur de la revue Po&sie, Michel Deguy a dirigé de 1997 à 1999 le Centre international de poésie Marseille. Il est une figure majeure de la littérature et de la pensée contemporaines.

« Les oiseaux sont dans l'air, les poissons dans l'eau. Où sommes-nous ? En plan. Nous sommes les seuls à tomber. Poissons et oiseaux, verticaux, montent et descendent, arpentant le trièdre avec douceur, comme on se penche ou se glisse. J'aime les mouettes, les merveilleux oiseaux. Le poisson, dragon chimérique, ondule des bords.

Nous n'avons pas la verticale. À nous la chute. Nous les plats. C'est nous les animaux machines, bien sûr, qui reconquérons la verticale, à contre-chute. Notre milieu est psychique. Il est à traverser, lui aussi. Les choses sont dans la psyché. La mer est bleue, disons couleur mer. Pour tous. C'est ça la réalité. Les rives. »

Les Merveilleux Nuages



LA BALEINE • 22H

**Sharon Lockhart**  
PRÉSENTE



THÉÂTRE DE L'ŒUVRE • 10H00

Khalil, Shaun,  
A Woman Under Influence  
+ Goshogaoka

MUCEM • 12H30

Teatro Amazonas

LES VARIÉTÉS • SALLE 1 • 21H00

Double Tide

**Bertrand Bonello**  
MUCEM • 19H45  
PRÉSENTE



Un film de  
**Bertrand BONELLO**

QUELQUE CHOSE D'ORGANIQUE  
AVEC ROMANE BOHRINGER, LAURENT LUCAS

Orange Studio

**La Fabulerie**



BOISSONS,  
RESTAURATION BIO,  
LOCALE  
ET VÉGÉTARIENNE

DU 10 AU 15 JUILLET , 9H-19H

« DIRECTOR'S DRINKS »  
TOUS LES JOURS, 17H-18H

10, boulevard Garibaldi • Marseille



[suite “Entretien avec Marie-Claude Treilhou”]

Le montage laisse la parole pensante de Deguy se déployer tout en articulant l'enchaînement des idées avec beaucoup de tranchant et de clarté. Quelles idées ou intuitions ont guidé le montage ?

Ce qui s'est imposé, c'est que seul le sens devait guider. J'ai tout transcrit puis agencé en allant chaque fois au plus simple, au plus clair. Khadicha Bariha, la monteuse avec qui je travaille toujours, m'y a beaucoup aidée : elle n'a aucun rapport avec cette culture philosophique, qui l'a pourtant cueillie et emportée, elle a apporté la rigueur de la clarté. Seule, j'aurais eu beaucoup plus de mal à couper, à supprimer, trouvant de l'essentiel partout.

L'entretien est scandé par des lectures, par d'autres voix que celle de Deguy, des poèmes qu'il analyse. D'abord celle de Jacques Bonaffé, puis la vôtre, de plus en plus centrale. Pouvez-vous commenter ces choix, et votre décision de lire vous-même les poèmes ?

Bonaffé dit si bien les poèmes. C'était aussi une façon de faire entrer Michel dans l'histoire en cours, de varier les supports, de favoriser l'écoute au détriment de l'image qui aveugle. Il y a eu les lectures et les chants avec les trois enfants de Michel qui ont tous un rapport très fort à la voix et au chant. Sylvie enseigne la prosodie, le chant et la voix au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Marie-Armelle est une comédienne de renom. Nicolas scandé comme son père quelquefois. Quant à mes lectures, elles étaient là en attendant mieux, et les rares visiteurs, Hélène Frappat, Jean-Paul Iommi et Gaël Teicher ont tellement insisté pour que mon implication dans le film se marque de la sorte que nous avons laissé les choses ainsi.

Ces lectures sont montées sur des pages de livres, parfois de brouillons, qui confrontent alors diverses versions du poème. Pouvez-vous expliquer ce parti pris ?

Le travail, toujours le travail, cette transformation d'un manuscrit en épreuve, puis en impression, en livre. Cette matérialité concorde bien avec le souci de Michel de sortir de toute transcendance. Du travail concret, rien que du travail, de la transformation d'une matière dans une autre.

Propos recueillis par Cyril Neyrat



## Delphine Chuillot

JURY DE  
LA COMPÉTITION  
INTERNATIONALE

L'an dernier dans le film de Gaël Lépine, *Seuls les pirates*, précédemment chez Des Pallières, Carax, Klotz, Pawlikowski, comment choisissez-vous les réalisateurs, les projets de film ?

Très souvent les acteurs ne sont pas ceux qui choisissent les projets en premier. Il y a d'abord l'invitation du réalisateur, ensuite on a le choix d'y répondre ou de la décliner. C'est une histoire de rencontre. Un choix intime. J'ai besoin d'être en accord avec le propos du film et en confiance pour suivre le geste de création. Avec les réalisateurs que vous venez de citer, je sais que je ne suis pas là par hasard et que l'exigence qu'ils accordent à leur film me portera. Ce sont les plus beaux projets.

Formée à l'école du TNS, faites-vous une distinction entre le théâtre (où vous avez joué avec Martinelli) et le cinéma ?

J'étais élève au TNS quand j'ai joué dans *Pola X*, ma formation a donc été double et simultanée. Je le dois à la fois à Jean-Louis Martinelli et à Leos Carax qui ont tous deux compris que je ne voulais abandonner ni l'une ni l'autre. Pour répondre à votre question, je pourrais formuler une distinction : au théâtre vous allez vers le spectateur et au cinéma vous l'invitez à se rap-

procher. Il n'en reste pas moins que dans la pratique bien des choses sont communes, l'introspection, la recherche, le travail d'équipe... Et puis au cinéma comme au théâtre, c'est le même calvaire quand vous « bloquez » et le même foutu plaisir quand vous vous sentez libre.

Quel regard portez-vous sur les films que vous découvrez ?

Puisque membre du jury, on me demande de porter un regard critique ; mais je tiens à conserver la même naïveté, la même approche que si je découvrais les films en dehors du festival. Un regard curieux et spontané. Puis viendra le temps de formuler mes impressions auprès de mes camarades du jury et d'écouter les leurs. Et ainsi approfondir encore le regard.

Quelles sont vos attentes comme jury ?

Je suis sûre que la sélection internationale saura me surprendre. Découvrir les films de cette sélection me touche particulièrement. Qu'ils me permettent d'avoir de la compassion envers des situations que je ne connais pas et un regard nouveau sur des situations que je connais déjà.

Propos recueillis par Fabienne Moris

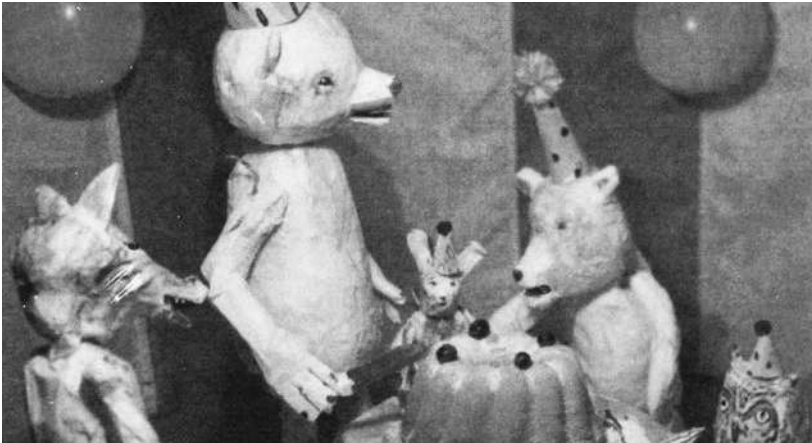
PREMIÈRE MONDIALE · WORLD PREMIERE

# Extrañas Criaturas

Cristóbal León  
& Cristina Sitja

LES VARIÉTÉS · SALLE 2 · 10H

EN PRÉSENCE DE CRISTINA SITJA



L'animation est plus simple dans *Extrañas Criaturas* que dans votre précédent film, *Casa Lobo*, mais mêle néanmoins plusieurs techniques (stop motion en papier mâché, coloriage, sérigraphie...). Comment choisissez-vous quelle technique utiliser pour vos projets ?

CRISTOBAL : Pour *Casa Lobo*, Joaquin et moi voulions faire un film sur un univers mouvant, un film dont l'histoire viendrait de transformations matérielles. Nous voulions projeter une sorte de rêve, ou de cauchemar, et nous voulions que le film soit traversé par un seul et unique courant matériel et énergétique. C'est pourquoi nous avons exploré ce genre de technique de stop motion. Dans le cas d'*Extrañas Criaturas*, je pense que le type d'histoire exigeait un traitement plus contrôlé, plus planifié. À vrai dire, ces projets sont très différents, et nous ne choisissons pas toujours un traitement ou une technique en fonction d'une histoire spécifique. Pour *Casa Lobo*, c'était l'inverse : nous avions un point de départ technique et esthétique et ce point de départ nous a menés vers une histoire. Par contre, j'attends de chaque projet qu'il soit une opportunité d'explorer des choses nouvelles.

Comme votre film précédent, celui-ci comporte plusieurs éléments tirés du monde des contes de fées : les animaux, la forêt, les grains semés pour former un chemin... Pourquoi cette forme est-elle importante pour vous ?

CRISTINA : *Extrañas Criaturas* est basé sur un livre pour enfants du même titre que nous avons écrit en 2013. Cristobal est venu me voir un jour et a suggéré de faire un court-métrage tiré de ce livre. L'idée originale était d'animer des dessins au fusain, mais nous avons abandonné cette idée car nous avons réalisé que nous voulions que le film ait une esthétique différente de celle du livre.

CRISTOBAL : Les contes de fées ont toujours été une de mes grandes sources d'inspiration. Plusieurs choses m'intéressent : ils sont universels, fonctionnent comme des mondes métaphoriques, et sont des créations collectives. Ils naissent en étant racontés sur plusieurs générations. Ce processus les emplit de strates et de contradictions. Dans la même histoire, des manières opposées de comprendre le monde peuvent cohabiter, car les conteurs ajoutaient et retranchaient des éléments au fil des siècles. Dans le cas de ce film, Cristina m'a dit que l'idée de l'histoire lui est venue en rêve. Je pense aussi que la tradition animée est profondément ancrée dans celle du conte ; si on repense aux grands noms Disney, Miyazaki, Svanckmajer... presque tous y puisent, à leur manière. J'ai l'idée ridicule de faire de même d'une perspective latino-américaine.

Plutôt qu'une voix pour chaque personnage, vous faites le choix d'un narrateur unique et non identifié en voix off.

CRISTINA : L'idée originale était de raconter l'histoire en n'utilisant que le son et la musique, que Diego Lorenzini créerait une fois le film monté. Quand nous avons vu le premier montage, nous avons compris qu'un narrateur serait nécessaire pour fluidifier la compréhension de l'histoire. Ce narrateur pourrait être n'importe lequel des animaux de la forêt, puisque nous voulions que l'histoire soit racontée de leur point de vue.

Propos recueillis par Nathan Letoré

## François Martin

JURY DE  
LA COMPÉTITION  
FRANÇAISE



Artiste plasticien formé à l'école des arts décoratifs de Strasbourg, vous avez une pratique empruntant à la peinture, au dessin, à l'écriture. De vos recherches picturales, vous gardez des fragments, des restes d'objets qui nourrissent vos œuvres. Comment définissez-vous votre pratique ?

J'ai essentiellement une pratique du dessin, en disant que le dessin peut se faire aussi avec de la peinture, et je navigue entre l'écriture et le dessin.

A partir des années 70, vous traitez vos œuvres selon un processus sériel de répétition et de variation où chaque série a sa propre histoire. Qu'est-ce qui motive ce choix ?

Le bégaiement, et d'envisager la question du sujet de différents points de vues.

Vous êtes proche du philosophe Jean-Luc Nancy avec qui vous produisez à 4 mains, pouvez-vous revenir sur cette production ?

Jean-Luc Nancy et moi habitons à ce moment-là à Strasbourg. Nancy y habite toujours mais j'ai quitté l'Alsace, à partir de ce moment-là nous avons passé notre temps à jouer ensemble, Jean-Luc me proposait des sujets de travail, il m'arrivait aussi de lui en proposer, nous étions dans une proposition et provocation mutuelles et ludiques.

Peintre, vous avez une forte relation au cinéma. Comment la définiriez-vous ?

Il y a quelques années, il m'arrivait d'aller trois fois par jour au cinéma. Frédéric Mitterrand était alors propriétaire de deux cinémas qui s'appelaient L'Olympic. Il m'arrivait même d'aller voir le même film plusieurs fois par jour, parfois il n'y avait que deux spectateurs dans la salle.

Fidèle spectateur du FID, cette année vous êtes membre du Jury de la Compétition Française, quelles sont vos attentes pour cette 30<sup>e</sup> édition du FID Marseille ?

Avant tout, dire que je suis extrêmement étonné, ému et flatté de cette invitation, c'est la première fois que je participerai à un jury de cinéma. Je suis très curieux de connaître et de rencontrer les autres membres du jury, je me réjouis de nos débats que j'espère pleins de rires et d'intelligence.

Propos recueillis par Fabienne Moris



# Noli me tangere

CHRISTOPHE BISSON



*Noli me tangere* évoque des voyages, des errances, des aventures intérieures, comme dans *Lenz Élégie* (2015), votre film inspiré du roman de Georg Büchner. Qui en sont les protagonistes ?

Les protagonistes résident à la Maison Relais de Colombelles, à côté de Caen. La mission de cette structure associative est de lutter contre l'isolement social en accueillant dans des studios autonomes des hommes et des femmes aux parcours d'errance, d'exclusion, de grande marginalisation, de prison. Il s'agit avant tout de les accueillir tels qu'ils sont, avec leur histoire, leur singularité, leur étrangeté. La Maison Relais n'a aucune vocation à « rééduquer » celles et ceux qu'elle accueille selon un vieux schéma orthopédique consistant à corriger la « personne déviante » pour la réinsérer coûte que coûte, technique qui s'apparente en fait à une forme de dressage social. Les résidents sont accueillis et sont invités à se reposer dans leur appartement, pour un temps illimité, pour un lent travail de reconstruction, de réparation mais aussi de redéfinition de soi. *Lenz Élégie* traçait déjà des liens entre errance géographique et errance psychique, c'est vrai. Le lien est juste !

Comment les avez-vous rencontrés et choisis ?

Vincent Mégie, que j'ai connu en classe de philosophie dans ma jeunesse, travaille à la Maison Relais en tant qu'éducateur. Il m'a d'abord sollicité pour réaliser un film d'entretiens avec les résidents pour les dix ans de la structure. Au terme de ce projet, nous avons senti que nous pourrions poursuivre cette aventure autrement, en explorant d'autres directions, dans une écoute plus fine de la manière d'être des résidents. Les entretiens font apparaître des motifs biographiques intéressants, c'est sûr, mais on ne parvient pas à toucher « la petite musique » propre à chacun. Il n'y a pas eu de choix : ceux qui voulaient entrer dans le film sont entrés.

Vincent Mégie est crédité comme coauteur. Comment avez-vous collaboré ensemble ?

Le film s'est fait dans un dialogue permanent entre nous. On n'a pas écrit le film. Mais on a parlé énormément des lignes de sens, des lignes de fuites, des perspectives à géométrie variable qui se dégagent des récits des résidents. Lui, menait les entretiens avec les résidents et moi, je filmais en écoutant. Après les séances, on parlait beaucoup des entours, des arrières plans intérieurs, des paysages mentaux brumeux et liquides que distillent les résidents. Il ne s'est jamais agi de saisir nos personnages, de les comprendre et de les thématiser dans un discours sur eux. On s'est intéressé aux espaces et aux paysages mentaux que chacun ouvrait de sa place. Ces réflexions relevaient davantage de la rêverie que de l'analyse.

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 16H15

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR  
ET DE VINCENT MÉGIE, CO-AUTEUR

Le montage nous fait passer d'un personnage à l'autre pour y revenir parfois. Comment avez-vous envisagé la structure de *Noli me tangere* ?

Il n'y a aucune structure déterminée. Pas de plan, pas de récit. Le montage a consisté en une très lente distillation des dizaines d'heures de rushes accumulées lors de ces trois ans de tournage. Travail presque invisible d'évaporation de la matière qui se précise et ne se manifeste que dans le temps long, dans un laisser être, un laisser advenir. J'imaginai ce film comme un lointain écho d'un paysage de Corot : une brume atmosphérique impressionniste où rien n'est vraiment dessiné et dans laquelle on sent le frémissement de présences moindres qui hantent l'espace, sans poids. Ce n'est donc pas l'idée d'une structure, d'une architecture, qui m'a guidé mais une image floue, mobile, aux contours liquides.

Le film se déroule la nuit ou entre chien et loup. Comment avez-vous travaillé l'image, avec ces hommes ou les paysages de la ville ?

L'intuition première de laquelle nous sommes partis Vincent et moi c'est de filmer des hommes errants, flottant dans des intervalles incertains, au bord du social, au bord du monde. La géographie même de la Maison Relais ouvre cet espace interlope : elle est située à la périphérie de Caen, près d'une ancienne friche industrielle, aux abords d'une zone résidentielle. On est d'emblée situé dans un « entre-espace » comme on dit un entre-deux. La ville apparaît dans le film dans une brume lointaine et crépusculaire, au-delà du périphérique, dans une rumeur sourde de voitures et d'activités urbaines. Quand on se tient sur ce type de lisière ténue, tout flotte dans un espace en apesanteur. Le monde apparaît alors comme un glacis léger, sans épaisseur, au bord de l'extinction. Le film est pour moi comme une épopée dans l'inframince.

Ces hommes sont souvent filmés à travers des gros plans de leurs visages ou de leurs mains au travail. Pourquoi cette approche particulière ?

J'ai abordé les protagonistes par leur simple présence, en deçà des représentations ou des discours construits sur eux. Quand on est pris dans les filets du social on est comme vitrifié par les discours sociaux, psychologiques, politiques qui s'empilent sur soi. Revenir à la présence même, comme les phénoménologues, est pour moi une forme d'ascèse, de dépouillement, de quête de silence, pour retrouver ce qui se donne dans sa nudité, dans sa vibration première. L'émotion essentielle se tient là pour moi.

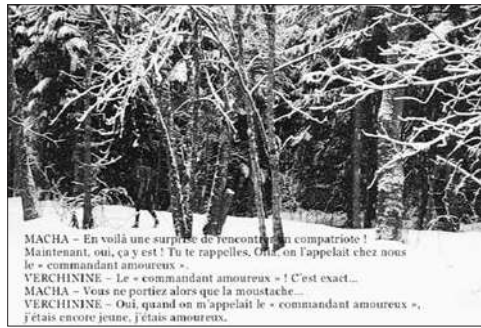
Comment interpréter le titre du film, *Noli me tangere* ?

Le titre est venu lors d'une conversation avec Alexandre Le Petit, qui a travaillé le son du film. Il me faisait la réflexion qu'il avait le sentiment d'entrer dans l'univers intérieur, dans la logique singulière et étrange des protagonistes sans jamais avoir véritablement de clés de compréhension. Comme si les personnages s'ouvraient devant nous sans jamais vraiment se laisser toucher, se faire comprendre, mais tout en s'imposant dans leur altérité. Il a eu cette phrase étonnante : « Le spectateur devient minoritaire ! ». C'est absolument ça ! Quelque chose s'ouvre à nous mais ne se laisse pas saisir ; la chose fuit toujours vers son fond propre, hors d'atteinte. Le titre m'est venu alors : *Noli me tangere*. Le Christ dit à Marie-Madeleine, tendant la main vers lui, pour le toucher mais aussi peut-être pour le retenir auprès d'elle : « Ne me retiens pas, laisse-moi aller, laisse-moi être de passage. ». Ce titre exprime aussi pour moi un geste cinématographique : filmer non pas pour objectiver l'autre, pour le thématiser dans un discours sur lui, pour le ramener à du connu, à du familier, mais au contraire pour le laisser être dans son altérité, pour le rendre à son propre mystère. C'est ce type de cinéma qui m'intéresse.

Propos recueillis par Olivier Pierre

# L'Autre Maison

MURIEL MONTINI



LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 14H

EN PRÉSENCE DE  
LA RÉALISATRICE

Un paysage de neige emprunté par des skieurs, deux femmes qui arpentent, seules, ce paysage, et enfin, sur l'image même, du texte, tiré des *Trois Soeurs* de Tchekhov. C'est à la fois simple et inhabituel. Comment avez-vous fait la rencontre de ces femmes ? Et comment le dramaturge russe s'est-il imposé à vous pour parler d'elles ?

Cela marche dans l'autre sens. L'idée première était de faire une adaptation des *Trois Sœurs* dans ma ville d'enfance qui est Chamonix, et ensuite les femmes sont arrivées. On peut bien sûr voir ces deux femmes comme des femmes ordinaires dont les désillusions se cogneraient au texte de Tchekhov, mais pour moi, ce sont deux des sœurs, Olga et Irina qui se souviennent. Beaucoup de mon cinéma tient de la croyance enfantine « on dirait qu'on serait... » (ce n'est pas pour rien si j'ai tourné ce film avec un appareil photo — un jouet, mes trois bouts de ficelle) : faire entrer le réel (les 2/3 du film sont faits de plans documentaires) dans son rêve et qu'il s'en trouve modifié. Comme ces promenades au milieu des skieurs, moments quotidiens et banals pour tout habitant de Chamonix, mais qui, vus de l'extérieur, revêtent une forme un peu irréelle, voire abstraite (des points colorés qui glissent sur la neige) jusqu'à devenir ce paysage (mental) de la répétition, de se sentir enserré.

Certains de vos films précédents sont des adaptations littéraires. Ici, c'est une autre opération : c'est enlever le texte de la page pour le coucher sur l'image. Comment cette décision, de découpe et de collage flagrant, s'est-elle décidée ?

Très vite, car j'ai tout de suite décidé qu'on n'entendrait pas Macha puisque je lui imaginai un autre destin que celui du livre (morte de chagrin ou folle — donc absente), et qu'elle n'arpenterait pas la ville (les paysages) comme ses sœurs en ressassant le passé. Mais l'histoire d'amour de Macha et de Verechine était pour moi un des cœurs du récit, il fallait alors qu'elle soit présente — donc écrite. Il m'a paru logique de mettre le reste de la pièce à la fois pour la compréhension et la dramatisation du film mais aussi pour que les voix d'Olga et d'Irina résonnent autrement, comme des survivantes ou des fantômes.

Comment le tournage s'est-il déroulé ? En combien de temps ? Qu'avez-vous demandé à ces deux femmes de faire ?

C'est un tournage qui s'est fait à la fois par soustraction et par addition. Soustraction car au départ, je voulais deux jeunes filles que je n'ai pas trouvées. J'ai pensé faire le film sans personnage, mais très vite, j'ai préféré prendre des personnes autour de moi (ma mère et ma cousine) — plus âgées que les rôles ; Du coup, le texte prenait vraiment une dimension de passé. Outre ces histoires d'actrices, il y a eu des gros problèmes de météo. Au bout de quinze jours, alors que j'avais très peu tourné à cause des touristes (c'était les vacances de Noël), il a plu comme il n'avait jamais plu en hiver à Chamonix. Cinq jours après, il n'y avait quasiment plus de neige, je ne pouvais plus tourner. Je suis rentrée à Paris pendant une quinzaine de jours et j'y suis retournée en même temps que la neige. Arrivée là-bas, il me semblait tout de même qu'il fallait une troisième voix, plus contemporaine, ainsi j'ai demandé à ma cousine de me raconter son enfance et ses années de jeunesse passées dans des hôpitaux psychiatriques. Et qu'elle n'a pas été ma surprise, quand j'ai relu la pièce pour en extraire des passages, de voir que les derniers monologues de Macha pouvaient très bien être ceux d'une femme qui bascule dans la folie ... Les deux personnages (Laurence et Macha) se recoupaient et le monologue de Laurence devenait la voix d'une Macha sortie du livre. Le tournage s'est donc déroulé en deux temps (quinze jours + trois semaines). Les deux actrices, qui n'avaient pas lu la pièce, savaient qu'elles étaient Olga et Irina, mais très vaguement, je ne leur ai pas vraiment raconté l'histoire. Elle ont juste été mes petits jouets (« Marche ! Reviens ! Regarde par là ! »).

Pouvez-vous commenter le titre ?

L'autre maison est tout d'abord Moscou, la maison perdue, la maison rêvée, celle où elles n'iront plus jamais. Puis, il y a la maison où Macha ne veut plus retourner après le départ de Verechine, celle où elle vit avec son mari qu'elle n'aime pas. Et enfin, cette dernière maison qu'est l'hôpital psychiatrique où Macha est peut-être enfermée...

La maison me fait aussi penser aux Tarots (les maisons sont les lieux de notre destinée — bien qu'il n'y ait pas chez Tchekhov un fatum mais plutôt une inertie des personnages qui scelle leur destin) et à la psychanalyse : « Le moi n'est pas maître dans sa propre maison » disait Freud, la conscience ignore ce qu'il se passe dans le psychisme, Irina ne se rendra compte de son amour pour le baron qu'après sa mort. Les personnages ne sont jamais là, ils sont toujours dans un ailleurs qu'ils ne peuvent pas voir. Leur monde est un monde de projection (et il y aura littéralement une projection du mariage qui n'aura jamais lieu — sur leur maison).

Propos recueillis par Fabienne Moris

DJ Fidback

ESPACE JULIEN

Carlos Casas

from ambient to Crash Global

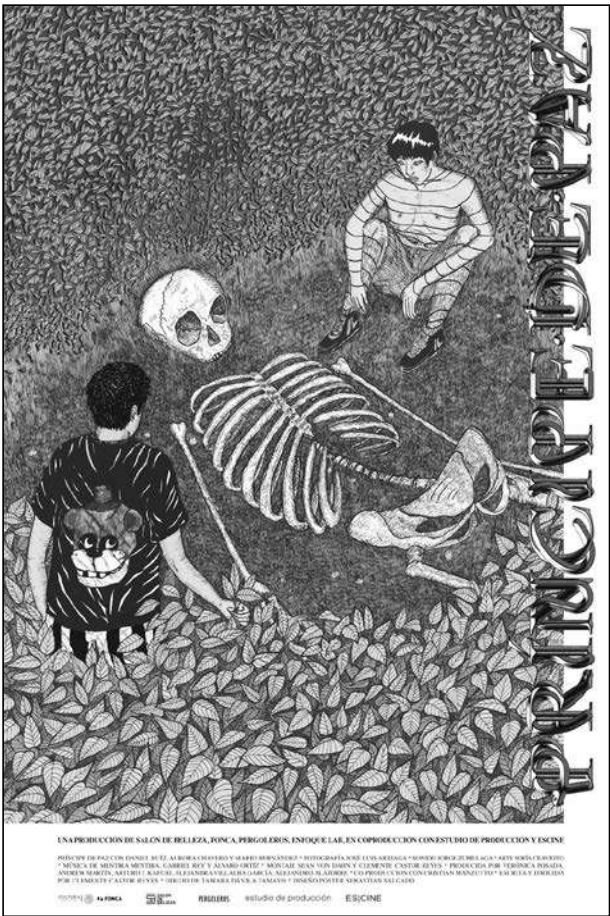


# Principe de Paz

## CLEMENTE CASTOR

MUCEM · 14H

EN PRÉSENCE  
DU RÉALISATEUR  
ET  
DE LA PRODUCTRICE  
KIMBERLY TORRES  
CHINCHILLA



Après des courts-métrages qui ont circulé dans plusieurs festivals, *Principe de Paz* est votre premier long-métrage. Comment est né le projet ? Quel était le scénario initial ?

Ça a commencé avec mon intérêt pour la périphérie de Mexico, surtout la banlieue Est, qui est un des secteurs les plus marginalisés de la ville. Dans les années 1970 et 1980, des migrants venus de tout le Mexique se sont installés dans la périphérie de Mexico. Iztapalapa, où nous avons tourné le film, est un des endroits qui s'est peuplé de cette manière. Iztapalapa était une décharge, puis le gouvernement a décidé d'en faire un parc public. Les gens qui vivaient dans cette partie de la ville, dans un quartier nommé « Renovacion », vivaient du recyclage d'ordures. À vrai dire, il y en a encore beaucoup qui vivent de ça, et ce parc fait partie de leur quotidien. Ce parc a toujours été essentiel pour le film, pour souligner la communauté qui y vit et son rapport à cet espace. Et aussi pour montrer ce sentiment d'appropriation et la violence avec laquelle les gens interagissent avec cet endroit. C'était aussi important de montrer le syncrétisme de ce quartier, et les différentes façons dont les habitants développent leur spiritualité.

C'est un espace qui semble suspendu, et le film est une histoire d'emprisonnement – de corps et d'esprits – dans cet endroit sans issue. Dans le film, il est écrit « Nous pourrions disparaître si rien ne nous contenait ». Pourriez-vous commenter cette phrase ?

Au moment de l'écriture du film, j'étudiais la théologie. Cela a éveillé un intérêt pour le corps et ses différentes représentations. Dans le christianisme, plus spécifiquement son courant paulinien, ils ont inventé le terme « corps mystique du Christ, » et tous ceux qui sont baptisés font partie de ce corps et chacun d'eux a une fonction spécifique. Le squelette géant fait partie du mythe que j'ai créée pour l'histoire. Quand la communauté découvre le squelette géant, il devient ce « corps mystique » qui éveille leur intérêt à cause de son aspect spirituel, et renforce le syncrétisme des gens qui vivent là. J'ai travaillé avec le concept de « corps sans organes » d'Antonin Artaud. C'était très important de penser au corps en gardant à l'esprit ses limites et ses frontières, de penser à ce qu'il contient et ce qui le maintient uni. De ne pas penser au corps seulement comme une prison, mais de penser à la transcendance de la chair qu'il peut accomplir, la transfiguration.

Dans le film, les acteurs (des non-professionnels) gardent leur vrai nom et semblent jouer leur propre rôle. Comment les avez-vous choisis, et comment avez-vous travaillé avec eux ?

Un an ou deux avant de tourner le film, je passais beaucoup de temps dans ce parc, à me balader, ou à rester assis des heures, à tout regarder. C'est là que j'ai trouvé un groupe de gamins jouant au foot dans la boue. C'est comme ça que j'ai rencontré Daniel, le personnage principal. Nous avons fait plein de tests vidéos pendant deux ans, à créer des petites histoires se déroulant là. Ils gardent leur vrai nom car ça ne m'intéressait pas de créer un alter ego de leur vie, je voulais juste ajouter un peu de mystique à leur environnement. C'était très naturel de travailler avec eux, et comme le style de jeu est très minimaliste, il s'agit juste de créer une atmosphère où tout se déroule juste un peu plus lentement que d'habitude. Il y avait aussi beaucoup d'improvisation dans les dialogues.

Le film est plein de nombreuses ambiguïtés, à commencer par son décor. Pourquoi avez-vous choisi de ne pas donner de références géographiques précises ?

Parce que je pensais que je devais faire attention avec une « représentation » de cette « banlieue, » en tout cas géographiquement. Je ne voulais pas romancer Mexico ni Iztapalapa, parce qu'on tombe facilement dans la catégorie du misérabilisme pornographique. J'ai pensé que si je décontextualisais le lieu, je réduisais l'interprétation à une interprétation plus générale.

La photographie aide à créer ce sentiment d'indétermination, avec une lumière sombre, qui peut être un lever ou un coucher de soleil, ou le calme avant la tempête, nous laissant hésitants. Comment avez-vous travaillé l'éclairage ?

Nous avons toujours travaillé en lumière naturelle. Nous avons pris soin de tourner en août, car c'est la saison des pluies à Mexico. Nous voulions ces tonalités naturelles lugubres de gris et de bleu. Ils nous semblaient représenter les luttes intérieures des personnages. C'est pour cela que le dernier plan montre le ciel orageux et les nuages se refermant, comme une conclusion.

Il y a une tension constante dans le film, comme si quelque chose allait se passer d'un moment à l'autre. Mais le récit est minimaliste, le temps ne semble pas avancer, et à la fin on voit exactement la même scène de visite médicale, mais d'un autre angle, comme si tout se répétait. Comment avez-vous construit la structure du film et comment avez-vous travaillé le montage ?

Nous voulions faire un film où les sensations seraient plus importantes qu'un récit linéaire ou progressif. Le montage a consisté à jouer avec les plans que nous avions. Ma structure originale a été complètement transformée au montage. Nous voulions au montage faire une analogie entre le corps et l'emprisonnement, nous voulions raconter une histoire comme un corps sans organes. Où le début ne serait pas très clair, où nous raconterions l'histoire de la découverte du squelette géant avec des photos 35mm, sans vraiment montrer quand il a été découvert, ni par qui.

Dans le film, vous insérez des images au format VHS et des photos. Pourriez-vous commenter ce choix ?

Les formats VHS et Beta me rappellent le passé. Je tentais de créer un passé pour ces lieux, puis de montrer un avenir, avec la scène du feu. Chaque fois que nous utilisons un format différent, il s'agit d'une autre époque, qui n'est pas le présent. C'est aussi une manière très plastique de raconter l'histoire, nous avons méticuleusement travaillé le son et la musique de ces scènes ; c'étaient ces parties où le film pouvait se disloquer, se séparer de ce sentiment d'emprisonnement et de tension.

Comment interpréter le titre ?

Principe de Paz, Prince de la Paix, est un des noms de Jésus chez les musulmans. J'ai conçu le personnage principal comme un prophète, un personnage mythique dans un contexte et une communauté très spécifiques, ici la périphérie Est de Mexico, Iztapalapa.

Propos recueillis par Marco Cipollini

*Plus t'appuies moins j'ai mal* se présente comme une dystopie avec une dimension sociale et politique évidente. Quel était le projet ?

Le point de départ, c'est de prendre les cabanes comme un motif qui cristallise quelque chose de la société. Que ce soit nos cabanes d'enfance, celle des nomades, celles des zadistes, des migrant.e.s, les cabanes dérangent toujours, sont toujours détruites et toujours reconstruites. L'idée du film était cette question : que se passerait-il si une loi interdisait vraiment les cabanes ? Est-ce que c'est si loin de la réalité ?

Je voulais faire un film sur la force des vulnérables. Une sorte de conte qui représenterait de façon simplifiée, presque schématique, le motif de la résilience. La dimension sociale et politique est là, dans la force et « les pouvoirs » de ces deux enfants que l'on imagine fragiles et qui sont invincibles.

Pourquoi avoir choisi la voix off d'un des personnages pour prendre en charge le récit et quel rôle a-t-elle ?

Au départ, il y avait deux voix croisées, Coco racontait Billie, et Billie racontait Coco. Pour épurer le récit, je n'ai gardé que celle de Billie. Je voulais un récit à la troisième personne et au passé, à la fois pour donner un aspect de conte, mais aussi pour créer la poésie du regard d'un personnage sur l'autre. Avec la voix, je voulais aussi introduire leurs croyances, par le décalage entre ce qu'ils vivent et la manière dont elle l'interprète et le raconte.

Comment avez-vous choisi ces deux jeunes acteurs ?

Je ne voulais pas d'enfants acteurs. J'ai demandé à une chargée de casting sur place de repérer des enfants dans la vraie vie. On allait chez eux avec une valise vide, on leur disait de s'imaginer qu'ils quittaient tout pour vivre dans la forêt. Ils faisaient le tour de leurs maisons en remplissant la valise. Je les voulais débrouillards, décalés, vifs. Puis je suis allé régulièrement dans les Landes pour travailler avec eux sur plusieurs mois. Je voulais qu'ils se rencontrent, qu'ils s'approprient, qu'ils m'approprient aussi. Ils avaient tous les deux une grande force de travail.



PREMIÈRE  
INTERNATIONALE  
INTERNATIONAL  
PREMIERE

# PLUS T'APPUIES MOINS J'AI MAL

JEAN BOIRON-LAJOUS

LES VARIÉTÉS · SALLE 2 · 10H

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR



Comment s'est passé le tournage avec eux ?

Au tournage, ils connaissaient le scénario par cœur. Tourner avec des enfants, c'est énormément de contraintes ! Nous avons tout fait extrêmement rapidement, dans des journées resserrées pour respecter leurs horaires. Rapidement, j'ai choisi une mise en scène qui mêlait des passages improvisés avec des répliques écrites. Le personnage de Billie était bien plus jeune dans le scénario. La rencontre avec Aima a été riche, et j'ai transformé le personnage au fil du tournage en fonction de ce qu'elle proposait.

Comment avez-vous déterminé la musique qui anime certaines séquences ?

J'ai travaillé avec Guillaume Bertrand pour la musique. Je le connaissais pour « La Toy party », un spectacle dans lequel la musique est réalisée exclusivement avec des jouets pour enfants. Finalement, on s'est éloignés de cette contrainte mais on a gardé le kitsch, le pop que j'associe à l'enfance. Je voulais y aller franco : des boums boums, du lourd, du 8 bits jusqu'à la musique d'auto-tamponneuse, presque eurodance qui me rappelle mes meilleurs souvenirs d'enfant. Pour le reste du travail musical, c'est assez classique. Il y a un thème qui correspond aux deux personnages et qui se décline en fonction de leurs aventures.

*Plus t'appuies moins j'ai mal*. Comment interpréter ce titre ?

Le titre initial était *Zone à défendre*. Mais ça correspondait à des versions du scénario beaucoup plus centrées sur la cabane. Je ne me suis plus senti de me réapproprier ce terme bien plus grand que mon film. « Plus t'appuies, moins j'ai mal » : c'était une réplique que ma coscénariste avait écrite. Et j'ai compris que c'était ça que je voulais raconter dans le film. Une résilience insolente. Même pas mal.

Propos recueillis par Olivier Pierre



# Tremor Iê

## ELENA MEIRELLES & LÍVIA DE PAIVA

MUCEM · 16H

EN PRÉSENCE DES RÉALISATRICES  
DES SCÉNARISTES ET ACTRICES  
LILA M. SALÚ, DEYSE MARA  
ET DES PRODUCTRICES  
POLLY DI ET TICIANA AUGUSTO LIMA

Bien qu'il se déroule dans un futur proche hypothétique, votre film semble néanmoins très lié à un ici et maintenant immédiat. Comment le projet est-il né ? A-t-il évolué à l'aune des dernières élections au Brésil ?

Le scénario a été écrit en 2017, alors que nous ne savions pas comment se déroulerait l'élection. Le film porte des signes des derniers événements politiques, car certaines étapes du processus politique actuel étaient déjà en gestation. Nous devons alors digérer la fureur d'avoir été témoins d'un coup qui avait mené à la destitution de Dilma, alors même que nous ne pouvions pas véritablement faire le deuil d'une période pleinement démocratique, puisque c'est son gouvernement qui avait instauré une loi anti-terroriste en réponse aux manifestations populaires. Maintenant, ce discours sur le terrorisme et la guerre contre le trafic de drogues sert à justifier des politiques sécuritaires qui autorisent le meurtre et la restriction des libertés de la communauté noire. Nous avons mêlé les époques car nous pensons que la violence change de visage, mais qu'elle demeure.

Les éléments de science-fiction sont rares, mais très évocateurs. Pourriez-vous nous en dire plus sur l'importance de cet aspect dans votre conception originelle ?

Nous avons besoin d'un cadre temporel, au sein duquel des histoires du passé pourraient être évoquées. Il devait fonctionner de manière à créer du sens, à relier ces soldats en blanc et ces discours du gouvernement aux histoires racontées au présent à l'écran. Quand nous réfléchissions au scénario, Lila nous a demandé : Qu'est-ce que ça donnerait si la police était abolie au Brésil ? Nous étions toutes d'accord qu'une autre forme de contrôle remplacerait cette corporation. La technologie change, mais est utilisée à des finalités proches ou identiques par les Blancs au pouvoir. Cette connexion du futur fictionnel aux histoires du passé et du présent indiquent une structure liée au contexte plus large, qui remonte au à l'histoire coloniale du pays.

La musique et la danse sont utilisées dans *Tremor Iê* comme vecteurs de fierté et outils de désobéissance. Quel rôle la bande-son et les performances ont-elles joué dans le processus créatif ?

La danse et la musique font partie du savoir du corps et racontent des histoires du passé. Ce sont aussi des rituels de partage, de guérison, et de renforcement : raison pour laquelle ils sont souvent criminalisés. Le film en parle. La bande-son a été faite en pensant la musique comme compagnon et partie intégrante de ces femmes. En plus des histoires, le film se base sur les rapports des actrices à l'activisme, à travers la musique, et ce qu'elle fait naître dans la culture populaire et afro-américaine. Les musiques originales ont été créées quand le premier montage était prêt, pour pouvoir les composer alors que les images apparaissaient, de la même manière que les instruments jouent pour les capoeiristas, menant ou influençant la partie.

La structure du film repose principalement sur le dialogue. Pouvez-vous nous parler de l'écriture, et de la participation de vos acteurs à ce processus ?

Deyse, Lila, et nous deux avons commencé par récolter des histoires qu'elles voulaient raconter, et nous nous sommes retrouvés avec ces deux histoires de violences perpétrées par la police en 2013 et en

2016, qui semblaient les plus urgentes à raconter. De là, et avec l'aide de Petrus, nous avons travaillé la manière de les dire, de les relater. Chimamanda Adichie a fait un très beau discours sur « les dangers du récit unique, » où elle alerte sur les dangers de réduire des vies à un stigmate et de les emprisonner là-dedans, et souligne comment le fait de raconter une histoire peut être un moyen de reconquérir une dignité perdue. Dans les moments de narration soutenue, les mots ont la possibilité de créer leurs propres images et d'éviter le silence des personnages qui racontent leur version et contestent le récit de leur violation.

*Tremor Iê* a un tempo très unique qui permet d'adoucir la brutalité des situations que traversent vos héroïnes. Comment avez-vous travaillé le montage ?

Nous n'avons pas mis en scène de violence – le mauvais journalisme et le monde réel suffisent – ce qui n'adoucit pas nécessairement la situation que traverse les personnages. Les mots prennent en charge leur actualisation, sans donner au spectateur le plaisir d'en être témoin. Ce qui adoucit les difficultés qu'affrontent les personnages est le pouvoir des connexions entre eux, même quand ils sont séparés par le pouvoir institutionnel, et le montage a travaillé cela. De plus, ce sont des personnes normales. Les lignes narratives évitent la simple linéarité et la causalité que la flèche historique des conquérants et des héros tente d'imposer ; elles assemblent des éléments hétérogènes, où la confusion et l'illusion des souvenirs, les désirs et l'intuition sont aussi importants que les événements réels dans leur vie.

Féroce et indépendant, ouvertement féministe, résistant et créatif, le film défie aussi les codes de la « fiction engagée » classique. Quelles difficultés avez-vous affrontées durant le financement et le processus de production ?

Ça n'a pas été facile de faire un long-métrage avec un budget de court-métrage. Toute l'équipe a dû faire face à cette difficulté, jusqu'à aujourd'hui. En termes du processus de production, nous avons eu quelques difficultés liées à certains décors, dues au contenu des dialogues des scènes tournées dans des zones militaires, mais qui critiquent les dictatures militaires passées.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

# Les idées s'améliorent

## LÉO RICHARD



*Les Idées S'Améliorent*, titre provenant d'une citation de Lautréamont, se présente aussi comme un exercice d'excavation d'un projet télévisuel oublié. Pourquoi avez-vous eu envie de construire votre film autour des *Chants de Maldoror* ?

Le projet télévisuel qui apparaît dans *Les Idées s'améliorent* n'a pas seulement été oublié, il n'a en fait jamais existé. Ce qui existe, c'est le plan du sourire étrange de Maximilien Reggiani que j'ai volé dans un téléfilm des années 80, mais le reste de l'adaptation de Lautréamont a intégralement été recréé. C'est la première fois que je réalise un film qui a déjà fait un bide, il y a trente ans. C'est très désinhibant. Ça permet d'accomplir ce genre d'envie que je ne me serais jamais autorisé sérieusement, comme adapter *Maldoror*. Pour autant, *Maldoror* n'était pas là quand j'ai commencé à écrire *Les Idées S'améliorent*. Il y

avait plutôt l'intelligence d'une machine d'Epstein et cet étrange livre de Darwin, *L'Expression de l'émotion chez les hommes et les animaux*. Mon idée première était de confronter la réalité de l'intelligence artificielle avec les visions d'Epstein, lorsqu'il proposait, dès les années 30 de « diriger l'investigation cinématographique vers les profondeurs des âmes. » Il disait cette investigation capable d'individualiser chaque « passion, » afin de les étudier comme on étudie les maladies.

C'est plus tard, pendant la construction de l'interface de mon logiciel, que j'ai pensé à Lautréamont. C'est parce qu'il y a chez lui des associations d'images absolument arbitraires, comme peuvent l'être celles produites par les errances du deep learning. Je voulais que le logiciel coince sur quelque chose et ça me plaisait que ça soit sur Lautréamont, comme s'il se

trouvait concurrencé par une puissance poétique supérieure à la sienne. Ensuite, ça a surtout été des questions pratiques. Quel passage adapter ? Sur quel plan précis faire coïncider le logiciel ? Il m'a fallu faire ce double-casting : chercher à la fois un acteur d'aujourd'hui pour jouer dans le film, et un plan de lui plus jeune pour apparaître dans le logiciel. C'est sur un DVD de la bande-démo de Maximilien Reggiani que j'ai trouvé ce plan du sourire. Le découpage de l'adaptation s'est inventé à partir de ce plan, et d'un montage de textes de Maldoror.

Votre film, comme *Le Passant Intégré*, part d'une fascination pour le corps et l'interprétation du geste. D'où vient la centralité de ce thème dans vos films ?

Il y a une part de fascination, bien sûr, mais l'essentiel de ces films vient plutôt d'une angoisse. Ça vient de Beauvau qui se vante de développer des programmes d'IA pour déceler en manifestation « les comportements bizarres. » Ou du patron d'une société de facial coding qui explique, émerveillé, que l'observation du visage des consommateurs est la méthode « la plus pure » pour comprendre puis orienter leurs choix. Ou d'iBorderControl, qui teste actuellement avec la bénédiction des États européens des détecteurs de mensonge vidéo pour dénoncer les « migrants menteurs. » Ce n'est pas seulement moi qui suis fasciné par l'interprétation du geste, c'est l'époque entière qui s'y plonge, dans une ivresse positiviste dégoûtante.

L'art a perdu le primat de l'interprétation du geste. Ce ne sont plus la danse, la sculpture, la poésie ou la peinture qui produisent les discours les plus écoutés, mais ces technologies de contrôle. Or, une chose qui me passionne avec le cinéma, c'est qu'il s'est trouvé, dès sa naissance, au croisement de tous ces discours contradictoires sur le geste : psychiatrique, policier, esthétique, politiques etc.

En tant que monteur – mon métier principal – j'ai l'impression d'avoir un travail d'élucidation à faire à cet endroit-là. Notre métier, c'est encore de regarder des images, et ça fait un moment que l'écrasante majorité des images produites quotidiennement n'est même plus regardée par des yeux humains, ne se concrétise même plus sur des écrans, reste dans les limbes digitales du data, pour être scannée, comparée, analysée, filtrée etc.

Dans *Les Idées s'améliorent*, le voyage de Gabriel mesure la distance entre une de ces images niées, orphelines, perdues dans les limbes, et la réalité de son enregistrement. Donc la distance entre la tentative de rationalisation d'un étrange sourire et la profusion d'interprétations ou de souvenirs possibles qu'il renferme.

Propos recueillis par Nathan Letroré



IDIR  
CAROLE DOUILLARD  
& BABETTE MANGOLTE

DU 8 AU 18 JUILLET

OÙ  
lieu d'exposition pour l'art actuel  
58, rue Jean de Bernardy · 13001 Marseille



# Tamarin Hill

## Kotani Tadasuke

MUCEM · 18H

EN PRÉSENCE DE L'ACTRICE MAYU OZAWA  
DU PRODUCTEUR ET SCÉNARISTE SHINOBU TSUCHIYA  
ET DE MEMBRES DE L'ÉQUIPE DU FILM

Après votre documentaire, *The Cat That Lived a Million Times* (2012), consacré à un album pour enfants très populaire au Japon et à son auteur et illustratrice, Yoko Sano, vous revenez à la littérature avec *Tamarin Hill*, produit par le Musée de la Littérature de Musashino. Pouvez-vous nous parler de la genèse du film ?

Quand *The Cat That Lived a Million Times* est sorti en salles à Tokyo, Shinobu Tsuchiya, qui est professeur au département littérature de l'Université de Musashino et directeur du Musée de la Littérature de Musashino, est allé le voir. (C'est lui qui a plus tard produit *Tamarin Hill*.) Le film lui a plu et il m'a invité à venir enseigner à l'université. Nous avons donné quelques cours ensemble, puis un jour, il m'a suggéré d'adapter le roman *Tamarin Hill*. Quand je l'ai lu, j'ai d'abord trouvé l'écriture vraiment sophistiquée, difficile à visualiser. Mais j'ai quand même eu envie de faire le film, parce que je viens du documentaire, et que le livre parle de villes, de bâtiments, de routes et de collines qui existent réellement. Au départ, je pensais faire un film tout simple, sur un fond neutre, vide, mêlé au récit du livre. J'ai fait appel aux étudiants pour former une équipe de tournage, et une dizaine d'entre eux se sont manifestés. Parmi eux, Hinako Watanabe, qui joue le personnage principal dans le film. Quand je lui ai demandé pourquoi elle était venue, elle m'a dit : « Je pensais pouvoir rencontrer l'auteur, Seiji Kuroi. » J'ai répondu : « Nous allons réaliser un film, il n'y aura pas de romanciers ici, juste moi, le réalisateur. » Elle était donc venue par erreur. Mais en la voyant tellement déçue, étrangement, cela m'a donné l'idée d'une scène où Watanabe rencontrerait Kuroi. Une scène dans laquelle la lectrice (Watanabe) et l'auteur (Kuroi) discuteraient de sujets assez personnels. Puis j'ai imaginé associer des séquences de Watanabe lisant un livre. Au fil du tournage, loin d'être une simple lectrice, le personnage de Watanabe a gagné de l'épaisseur, une existence propre.

Dans le film, il est dit que « Tamarin » est un mot « évocateur et profond ». Le film explore ses différentes significations. Pouvez-vous expliquer ce que « Tamarin » signifie pour vous ? Et quel est votre lien avec le lieu, Tamarin Hill ?

« Tamarin » est un mot qui évoque une émotion humaine extrême. Indépendamment du film, dans mes souvenirs, j'entends encore mon père murmurer : « Tamarin ». Quand j'avais huit ans, il s'est fait agresser assez violemment dans la rue par des voleurs, et il a perdu une partie de sa mémoire. Suite à cela, il a perdu son travail et ses amis. L'image de mon père devenu alcoolique, murmurant « Tamarin » dans une maison en désordre, est à jamais gravée dans ma mémoire. Quant à « Tamarin Hill », je suis né et j'ai grandi à Osaka, à l'ouest du Japon. À l'âge de trente ans, j'ai emménagé dans le centre de Tokyo, qui a un plan assez rectiligne, pour poursuivre mon rêve : devenir réalisateur. J'y ai rencontré des gens vivant à Musashino, une ville de la banlieue de Tokyo, où la nature est bien plus luxuriante, et ce lieu et ses habitants me sont devenus très chers. « Tamarin Hill » est une colline sur la commune de Musashino, mais pour moi, c'est avant tout le symbole de l'accueil chaleureux que Tokyo m'a réservé.

Dans le film, un vieil homme dit que « les personnages dans les livres sont faits de mots [et] les personnages nés de

l'action de ces mots ne sont pas nécessairement tels qu'on les imagine au départ. » Est-ce le cas pour les personnages de votre film ? Et comment les avez-vous créés ? Sont-ils différents de ce que vous aviez imaginé ?

Dans le roman, l'auteur décrit un vieil homme lisant un journal à la bibliothèque. C'est l'auteur lui-même, Seiji Kuroi, qui interprète le vieil homme dans le film. Et comme je le disais, j'ai imaginé cette conversation entre Watanabe et Kuroi, et j'ai voulu concrétiser cette vision. Les répliques de Kuroi sont pour la plupart improvisées, mais ses mots sont devenus ma mission, et ils m'ont poussé à faire un film différent de l'histoire originale. Cette scène a été tournée deux jours après le début de la production, puis nous avons passé deux jours à élaborer l'histoire du personnage principal (l'étudiante), et enfin nous avons commencé le tournage. Finir le film nous a pris quatre ans. J'avais l'impression de tourner un documentaire, même si c'était de la fiction.

Aviez-vous beaucoup de rushes ? Comment s'est passé le tournage ?

J'ai moi-même écrit le scénario, réalisé le film et effectué le montage. J'ai répété le processus encore et encore, passant du court au long-métrage. Je pense que j'ai dû filmer environ 300 heures de rushes. J'ai toujours tourné des documentaires, je ne connais pas d'autre façon de travailler. Quand la production a commencé, Watanabe, notre actrice principale, venait d'entrer à l'université. Quand nous avons fini, elle était sur le point d'obtenir son diplôme. Un peu agacée, elle m'a dit : « Durant toutes mes études, je n'ai pas pu changer de coupe de cheveux une seule fois ! »

Le film mélange images filmées, animation, dessins et textes. Pouvez-vous commenter ce choix ?

Je travaille souvent ainsi dans mes films. Je trouve que l'intérêt du cinéma, c'est justement de pouvoir se frotter à d'autres pratiques artistiques. Mais si je n'arrive pas à trouver le bon équilibre, il n'y a plus de film à proprement parler. Alors je prends bien garde à incorporer chaque élément avec précaution.

Pourquoi avez-vous choisi de tourner *Tamarin Hill* en noir et blanc ? Était-ce prévu dès le départ ?

Puisque le film alterne sans cesse réalité et fiction, ainsi que différents espace-temps, j'ai voulu lui donner une certaine cohésion visuelle dès le départ grâce au noir et blanc.

Dans le film, la quête de la ville d'origine – qui est peut-être aussi une quête de soi – est empreinte de nostalgie et de douceur. Est-ce un sujet qui vous touche personnellement ?

J'ai grandi dans une famille nucléaire, et nous avons souvent déménagé lorsque j'étais enfant. Donc je n'ai pas vraiment de « chez moi ». Mais lorsqu'un endroit particulier et ses habitants me touchent, je sens parfois les heures s'écouler lentement sur le paysage, imprégnées de douleur et de joie. C'est un moment paisible. Ce sentiment est l'une des choses que je voulais exprimer dans ce film.

Propos recueillis par Marco Cipollini



# Je fixais des vertiges

## Chloé Bourgès

LES VARIÉTÉS · SALLE 2 · 19H30

EN PRÉSENCE  
DE LA RÉALISATRICE  
ET DE LA PRODUCTRICE  
MARINE ALARIC



Comme dans vos précédents films, il est question de voyage dans cette quête, Je fixais des vertiges. Quel était le projet ?

J'ai eu envie d'écrire sur le sentiment de perte de contrôle, sur le vide dans lequel on peut se retrouver parfois, dans l'anxiété, face au deuil par exemple.

Le père d'Anders est un astrophysicien. Comment cette dimension scientifique s'est intégrée au film ?

Les trous noirs me fascinent, j'en parlais déjà dans mon film précédent, *Encarnación*. C'est si mystérieux et puissant, quand on sait qu'ils absorbent tout, même la lumière. Comme le vortex de l'angoisse. C'est là d'où est partie l'envie d'imaginer un père astrophysicien, qui se serait perdu dans sa quête, « emporté par l'étude de l'infini », comme le dit Félix Maritaud dans le film.

Félix Maritaud était une évidence pour le rôle principal ?

Félix a cette force et cette fragilité qui créent une sensibilité rare, qui me touche et que je partage. C'est aussi une des personnes les plus sincères que j'ai rencontrée dans ma vie.

*Je fixais des vertiges* est centré essentiellement sur un personnage mais le décor naturel est aussi important. Comment avez-vous envisagé sa place dans le scénario ?

Comme quelque chose d'organique, de puissant. Dangereux et tendre à la fois.

Comment avez-vous filmé ces paysages imposants et les séquences nocturnes en particulier avec Raphaël Vandenbussche ?

L'idée était d'avoir ces plans de nature qui s'imposent comme des obstacles tout au long du film. Comme des seuils à franchir, en passant par du vertigineux et de l'étouffant pour arriver à de la hauteur et de la respiration.

Les dialogues sont évidemment rares mais une place prépondérante est donnée au son. Comment avez-vous travaillé ?

Dès le tournage avec Lucas Doméjean, mon ingénieur du son, on a travaillé sur les textures sonores. Le moindre frottement, souffle, vent, faisait partie de ce qui allait devenir la musique du film. On a tous travaillé main dans la main, avec Antoine Bertucci au montage son, Guillaume de Maria et Julien Galner à la musique, et Thomas Wargny au mix, pour créer une ambiance sonore agitée, à l'image de l'intériorité du personnage.

*Je fixais des vertiges* se place sous le signe de la poésie, avec ce titre emprunté à Rimbaud. Pourquoi l'avoir choisi ?

Parce que quand j'ai relu Rimbaud en écrivant le scénario, cette phrase était une évidence. Et comme j'aime la poésie, elle venait compléter celle de Frederika Amalia Finkelstein, qui a écrit la voix off du film.

Propos recueillis par Olivier Pierre



# Pagine di storia naturale

## Margherita Malerba

*Pagine di storia naturale* est votre premier long-métrage. Il a été tourné dans une partie reculée de la Toscane, essentiellement à Garfagnana, Lunigiana et aux environs. Comment ce projet est-il né ?

Ce projet est né d'un livre, *Le Cœur aventureux*, d'Ernst Jünger, et de mon attirance pour un endroit, le Nord montagneux de la Toscane, et son histoire. Le film est le produit de la rencontre de ces deux éléments, et il s'est développé comme une exploration prolongée du territoire, une étude des strates de paysage.

Comme suggéré par le titre, *Pagine di storia naturale* explore à la fois le paysage et l'histoire de cette région, évoquant de nombreux éléments de son présent et de ses passés récents et anciens : la dépopulation ; les dramatiques événements de la Résistance et de l'Occupation nazie; la production de papier qui date du Moyen Âge et l'industrialisation de l'Après-guerre; les traditions populaires et festivités, comme le spectaculaire bûcher des "natalecci" de Gorfigliano. Comment avez-vous travaillé la structure du film ?

Le film s'est construit principalement en parallèle au tournage. J'ai exploré la zone systématiquement – vallée après vallée, village après village – avec l'aide d'Andrea Bonazzi, qui connaît le territoire en profondeur. J'ai d'abord enregistré des images et des sons instinctivement. Après un certain temps, des éléments récurrents ont commencé à émerger et à se connecter : lumière, fenêtres, papier, pierre, eau, animaux, traces de l'histoire, présence des morts... Je suis retournée à de nombreux endroits plusieurs fois au fil des saisons. Avec Devlin Horan, nous avons décidé de monter le film en suivant l'ordre chronologique du tournage et nous avons progressivement intégré les matériaux trouvés.

*Le Cœur aventureux* d'Ernst Jünger – dont le fils a été tué précisément dans cette zone pendant la Seconde Guerre mondiale – a conduit votre exploration de la région. Pourquoi ce texte et comment a-t-il accompagné la fabrication du film ?

C'est un livre complexe, qui m'intéresse à plusieurs niveaux. Il manifeste un désir d'observer et de trouver des relations cachées entre les choses, une attention pour le factuel et le concret et en même temps une manière de lire les phénomènes du monde comme les lettres d'un alphabet partiellement inconnu et à déchiffrer. Le livre est composé de nombreuses pièces brèves – descriptions de plantes, d'animaux, de sons, de lieux, brefs essais critiques à propos de la technologie et de la société, fragments de prose surréels et souvenirs autobiographiques – de petites unités séparées par de coupes franches, pas éloigné des techniques du cinéma. En le lisant, j'ai commencé à imaginer son équivalent cinématographique. Ce texte était avant tout un point d'accès, il me suggérait une méthode de perception.

*Pagine di storia naturale* se compose d'une grande variété de matériaux de diverses natures: photos, lettres, *found footage*, carnets, archives sonores, etc. Quelles relations entre ces éléments ?

Les matériaux ont tous été trouvés dans la zone de tournage, principalement dans des maisons abandonnées et des moulins à papier. Dans les villages les plus reculés, il est plus facile de trouver ce type de traces que de rencontrer une personne vivante. La dépopulation s'est accrue dans cette région après la Seconde Guerre mondiale, laissant beaucoup de maisons vides. On y trouve encore des choses laissées par les derniers habitants. La plupart des matériaux trouvés datent de la période entre 1910 et 1980 – la fin d'une autre ère, pourrait-on dire – et reflètent obliquement cette période de transformation qui eut un

LES VARIÉTÉS · SALLE 2 · 12H30



EN PRÉSENCE  
DE LA RÉALISATRICE  
ET DU MONTEUR  
DEVIN HORAN



impact radical sur la vie dans ce territoire. D'autres matériaux ont été utilisés pour leur puissance visuelle et symbolique. Ils ont été insérés dans le film soit en relation avec l'endroit où on les a trouvés, soit en les liant l'un à l'autre suivant un sujet ou une forme.

Ces matériaux sont autant de lueurs fluantes et allusives, qui laissent une impression de mystère. Comment les avez-vous traités, manipulés ?

Je n'ai pas manipulé ni déformé le matériau, j'ai juste récolté ce que le temps, la pluie, la moisissure, la lumière, les insectes ont fait à la matière photographique, magnétique, ou imprimée. Images et sons sont montrés exactement comme je les ai trouvés. Par exemple les taches de couleur vives sur le super8 sont le produit de l'humidité et de la pluie altérant l'émulsion, l'image n'a pas été retouchée. C'est intéressant, car les images sont souvent pensées comme moyens de résister à la dissolution, au temps, cependant le temps et la décomposition font apparaître de nouvelles formes. *Pagine di storia naturale* peut être vu comme un film sur la métamorphose et la périssabilité de la matière. Le souvenir est aussi en partie matériel: il se décompose comme la chair, les livres, les maisons. Il s'écrit dans le paysage et se transforme avec lui.

On entend dans le prologue un enfant réciter un poème de Pascoli, lui aussi très lié à cette terre. Pourquoi ce poème en ouverture ?

Cet élément fut aussi trouvé. Il a été enregistré sur une bande magnétique, découverte dans une maison abandonnée. La famille qui l'habitait possédait un moulin à papier entre les années 1940 et 1970. Ils ont enregistré sur la bande une large et chaotique variété de sons : les cris d'un bébé, des chansons pop, des commentaires de matches de football, des mesures de boîtes à papier, un enfant récitant le poème *March Song*... Pascoli avait choisi Garfagnana comme sa patrie et le printemps, sujet du poème, est la première saison montrée dans le film.

Le film s'achève sur la musique de Salvatore Sciarrino, *Mur d'horizon*. Pourquoi ce choix ?

On entend dans cette pièce la matérialité des instruments et de l'acte de jouer. La flûte, la clarinette, le cor peuvent sonner comme des rafales de vent, des crissements de machines, des appels ou des grognements d'animaux. Ça sonne comme les "énergies violentes et informes" au cœur de la vie organique. Cela semblait une bonne manière de clore le film.

Propos recueillis par Marco Cipollini.

PREMIÈRE MONDIALE  
WORLD PREMIERE

## L'Expérience intérieure, penser dedans

### Philippe Poirier

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE · 12H00

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

Votre film est construit autour de la pensée de Jean-Luc Nancy sur le corps et l'intériorité. D'où vient l'envie d'aborder ce thème avec ce philosophe ?

Elle vient de très loin, sans doute de la lecture des nombreux écrits de Jean-Luc Nancy sur ce sujet et plus précisément de ce livre vertigineux qu'est *Corpus*. Je ne voulais pas faire un film sur le corps mais un film qui passe par lui, notamment par l'intérieur du corps. Il y a là une contingence avec laquelle il nous faut négocier notre existence tant individuelle que collective, et qui nous fait nous demander ce que penser ce corps intérieur peut nous dire de notre présence exposée. Disons simplement que plonger son regard dans l'intérieur du corps, c'est prendre le chemin le plus court pour penser la vie et la mort, et avec Jean-Luc Nancy c'est avant tout la vie.

La parole de Jean-Luc Nancy est montée avec des extraits de films montrant l'intérieur du corps, auxquels il semble parfois réagir. Quel a été le dispositif de l'entretien ?

Ce film est directement issu de deux conversations filmées que nous avons eues, Jean-Luc Nancy et moi – et quand je parle de conversation, je précise tout de suite que, n'étant pas philosophe, c'est avec des images que je me suis adressé à lui et c'est à partir d'elles qu'il a bien voulu me répondre. Un premier entretien de deux jours a donné lieu à une première version où paroles et images montées ensemble ont fait l'objet d'un second entretien, au cours duquel Jean-Luc Nancy commentait ou précisait certains des points abordés dans le premier entretien et en explorait de nouveaux. Nous nous sommes arrêtés là, mais nous aurions pu très bien continuer.

Les images de film viennent de sources très diverses : documentaires, films scientifiques, films de fiction... Quels ont été vos critères pour ce corpus ?

En amont du film, les images se devaient d'être suggestives, propices aux commentaires, mais elles étaient également la promesse d'une pensée « sans paroles ». En aval, c'est-à-dire au montage, ces images sont insérées dans les propos du philosophe et parfois de nouvelles images viennent y répondre. Dans les deux cas, elles sont « une présentation sensible des idées ». Elles déclenchent une série d'analogies, de souvenirs, d'émotions, de représentations mentales travaillant ensemble pour nous faire imaginer ce que l'on voit, et ce sous une autre forme de langage que celle que l'on entend dans les commentaires du philosophe.

*Voyage en Italie* de Rossellini tient une place matricielle dans le dernier mouvement : d'abord de manière très immédiatement liée au sujet des corps, puis en s'émancipant peu à peu. Pourquoi une telle importance accordée à ce film ?

Vous pointez cette séquence et vous avez raison car c'est là précisément que le film libère ses « images de pensée ». C'est la première séquence que j'ai montée et je n'ai rien pu y changer tout au long du montage. Alors que nous venons d'entendre Jean-Luc Nancy déplier la psyché comme « vie en tant que forme », Ingrid Bergman s'effondre à la vue du moulage en creux des vides laissés par les corps de deux amants désintégrés sous les cendres de l'Etna.

Elle s'éloigne alors, cherchant la sortie, et Georges Sanders la suit. Quelques pas les séparent. On les voit descendre par un escalier dans une sorte d'excavation où s'amoncellent un grand nombre d'amphores, vision presque organique d'un corps anatomisé. On assiste alors à une chorégraphie subtile où deux âmes s'accordent, se règlent l'une à l'autre, Ingrid Bergman ralentissant ses pas pour se laisser rejoindre par Georges Sanders, deux âmes attentives, deux consciences aimantes qui se cherchent dans le mouvement de leurs corps, à même la matérialité du décor pompéien. N'est-ce pas l'image de ce que pourrait être l'adhérence de l'âme au corps dont parle Jean-Luc Nancy ?

Propos recueillis par Nathan Letoré



DRISS AROUSSI,  
HASSEN FERHANI,  
DALILA MAHDJOUR

9-15 JUILLET, 14H-19H

ENTRÉE LIBRE

La Compagnie, lieu de création  
19, rue Francis de Pressensé, 13001 Marseille



# Wang Bing, tendre cinéaste du chaos chinois

## Dominique Auvray

LES VARIÉTÉS · SALLE 2 · 17H30

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE



Comment avez-vous rencontré Wang Bing, et comment est née votre relation de travail ?

La première fois que j'ai vu un film de Wang Bing, c'était en 2003 au FID de Marseille.

Le film, c'était *À l'Ouest des rails*, une fresque de 9 heures. Wang Bing avait filmé pendant deux ans les dernières heures d'un énorme complexe industriel d'État et la destruction du quartier d'habitation voisin qui abritait les ouvriers de l'usine. C'était un choc ce film, un choc de cinéma. Il a d'ailleurs gagné le grand prix du festival. Depuis j'ai vu tous ses films de Wang Bing, tous éblouissants, tous terriblement émouvants.

La grande qualité pour moi de ses films est le regard qu'il porte sur ses personnages, l'empathie qu'il nous fait éprouver, sans mièvrerie, sans pathos, sans forcer le trait. Il filme des choses terribles, il filme la pauvreté, la misère, l'injustice, l'épouvantable et on arrive à supporter de regarder les images de cette Chine cachée parce que ses personnages restent dignes, qu'il les filme dignement. Il ne s'agit pas pour lui de construire un discours.

Il ne place pas sa caméra pour raisonner et prouver. Il filme pour enregistrer la vie des plus démunis, lentement, patiemment. Avec empathie et respect. Et le plan séquence qu'il utilise, caractéristique de son cinéma, lui permet de rester très discret, comme inscrit dans le paysage, j'imagine. Puis je l'ai rencontré à Marseille, en 2014. Il était président du jury international du FID et Jean-Pierre Rehm m'avait invitée à montrer un film que je venais de terminer, *Duras et le cinéma*. Wang Bing et moi avons sympathisé lors des déjeuners et il m'a un jour demandé si je voulais bien travailler avec lui au montage d'un film qu'il s'appropriait à tourner. Je lui ai dit « oui bien sûr » et je lui ai demandé s'il voulait bien que je fasse un film sur lui. Il a dit : « oui, bien sûr. »

Depuis j'ai monté *Argent amer*, *Mrs Fang* (qui a remporté le Léopard d'Or à Locarno) et *Gao Ertai*. Je travaille en ce moment avec lui au Fresnoy pour monter *La Fleur de l'âge*, un film dont le tournage a commencé en 2014 et pour lequel Wang Bing a accumulé 2600 heures de rushes. Nous espérons finir le montage en décembre. Il fait lui-même son premier montage, et je travaille à partir de ce premier montage.

J'ai fait de mon côté un portrait de lui, *Wang Bing, tendre cinéaste du chaos chinois*.

J'avais filmé Wang Bing en avril 2017, pendant deux jours. J'avais laissé les rushes de côté et cette année je les ai montés. À partir de ces 8 heures de rushes, j'ai fait plusieurs films. D'abord *Wang Bing tendre cinéaste du chaos chinois*, un film d'une heure produit par l'Ina, et 5 films plus courts que je nomme les Bagatelles, un autour de *L'Homme sans nom*, autour des *Trois soeurs du Yunnan*, d'*À la folie*, d'*Argent Amer*, et de *Mrs Fang*.

*Wang Bing, tendre cinéaste du chaos chinois* est présenté au FID de cette année en section parallèle.

Dans ce film, après l'avoir laissé nous parler de ses origines, j'ai choisi de monter ce qu'il disait d'*À l'Ouest des rails* qui est son premier film et de consacrer ensuite ce portrait à la répression maoïste. C'est une histoire très violente, qui a fait 45 millions de morts. Ses films sur cette période, *He Feng Ming Chronique d'une Femme chinoise* et *Le Fossé* sont des films forts, puissants, émouvants. Ils racontent l'histoire de la douleur de tout un peuple, qui continue à être martyrisé par un nouveau président qui déporte les Ouïghours dans le camp de Jiabianguo, qui n'a pas été démantelé à ce jour.

Wang Bing nous parle aussi du début du tournage des *Âmes mortes*, mais pas de *Gao Ertai* qu'il n'avait pas encore fait au moment de l'entretien. Ce film, tourné à Las Vegas en 2018, est le témoignage de ce que cet homme, Gao Ertai, a vécu dans la Chine de ses années-là. Déporté, emprisonné de nombreuses fois (il était journaliste) il est encore en vie car il a réussi à quitter le pays pour se réfugier aux États-Unis d'Amérique.

Vous accordez beaucoup d'importance à la contextualisation historique, à travers vos cartons explicatifs.

La contextualisation est très importante eu égard aux films traités dans le portrait. Mao a régné de 1949 à 1976, et a tué 45 millions de Chinois. Ces morts n'existent pas en Chine, de la même façon que ni Tiananmen ni la dissidence à Hong Kong n'existent.

Dans mon portrait, il me semblait important de replacer historiquement les événements. Pour mieux les comprendre et mieux partager l'horreur vécue. Pour quelqu'un qui comme Wang Bing n'a pas vécu l'époque, à qui tout cela a été caché, ça a été une douleur horrible de découvrir les exactions des dirigeants, une chose à laquelle il ne pouvait croire. Il est donc normal qu'il en fasse des films. Car Wang Bing est un cinéaste politique.

Propos recueillis par Nathan Letoré

# FIDCampus

EN PARTENARIAT AVEC LE MUCEM ET AVEC LE SOUTIEN DE ARTE

FIDCampus est un programme de formation à destination d'étudiantes et d'étudiants et de jeunes réalisateurs et réalisatrices venus cette année de France, du Maroc, d'Algérie, de Croatie, du Portugal, des Territoires Palestiniens, de Corée et de Taiwan. Les douze jeunes cinéastes invités débute cette semaine par des sessions critiques autour de leurs films conduites par **Kamal Aljafari** (réalisateur palestinien), **Claire Atherton** (monteuse française) et **Phillip Warnell** (artiste et réalisateur anglais). Également au programme : de très nombreuses rencontres avec des professionnels (producteurs, réalisateurs, programmeurs).

**Noor Abed** · UNIVERSITÉ DE BIR ZEIT, TERRITOIRES PALESTINIENS

**Sophie Abraham** · ESADMM-BEAUX ARTS DE MARSEILLE, FRANCE

**Wiame Awres** · ATELIERS BÉJAÏA DOCS, ALGÉRIE

**Janloup Bernard** · LA FEMIS, FRANCE

**Elina Chared** · UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE, FRANCE

**Ousmane Cissokho** · ESAV MARRAKECH, MAROC

**Teresa Folhadela** · UNIVERSITÉ CATHOLIQUE PORTUGAISE DE PORTO, PORTUGAL

**Pierre Fourchard** · ENSAV TOULOUSE, FRANCE

**Janaina Wagner** · LE FRESNOY, FRANCE

**Jeunghae Yim** · VILLA ARSON, FRANCE

**Liu Yu** · TAIWAN FILM INSTITUTE, TAÏPEH

**Nikica Zdunić** · ACADÉMIE D'ART DRAMATIQUE DE ZAGREB, CROATIE



## Je suis sur terre Stephen Loye

ALCAZAR · 11H

« Mon idée est d'écrire partout et n'importe quand. D'habitude je commence poussé par l'envie de dire des choses qui me transportent en ces moments. Les mots, je les ai plus en bouche qu'en tête et dans mes performances l'énergie a un rôle très important. »

Charles Pennequin

+

## Muybridge's disobediens Horses Anna Vasof



www.cnap.fr

L'actualité de l'art contemporain

Des ressources pour les artistes et professionnels

Des dispositifs de soutien à la création

Plus de 86 000 œuvres en ligne

Centre national des arts plastiques

FID

30<sup>e</sup> Festival International de Cinéma Marseille

9-15 Juillet 2019

REMERCE SES PARTENAIRES OFFICIELS



Cofinancé par le programme Europe créative de l'Union européenne



Le Conseil d'administration du FID Marseille : Alain Leloup, Président · Didier Bertrand, Vice-Président · Caroline Champetier, Gérald Collas, Monique Deregibus, Henri Dumolié, Emmanuel Ethis, Catherine Poitevin, Dominique Wallon, Yves Robert, Hélène Angel, Arno Gisinger, Isabelle Reiher.

Journal FID Marseille : Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Cyril Neyrat.

Rédaction : Nicolas Feodoroff, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Nathan Letoré, Rebecca De Pas, Marco Cipollini. Traductions : Claire Habart, Lucy Liall Grant, Jérôme Nunes, Giancarlo Siciliano.

Graphisme et coordination : Paul Gilonne & Guillaume Amen. Corrections : Claire Robert. Photographes : Katia Benaïm, Hara Kaminara, Alice Narcy. Impression : Imprimerie Soulié Grignan.

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

www.fidmarseille.org