



JOURNAL/DAILY • 11/07



MUCEM • 17H30

RENCONTRE AVEC

Bertrand Bonello

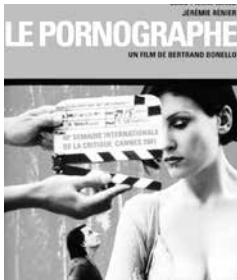
ANIMÉE PAR **Antoine Thirion**

PRÉCÉDÉE DE LA PROJECTION EXCEPTIONNELLE DE

Qui je suis

ET EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

MUCEM • 10H00



LA BALEINE • 20H30



« La pornographie pour la scène de sexe explicite, ce n'est pas le film.
Mais la pornographie comme trajectoire,
comme trajectoire vers la fin des utopies, là est le film. »



LES VARIÉTÉS • SALLE 5 • 21H45

Carelia

Internacional con monumento

En présence du réalisateur **Andrés Duque**
Membre du jury de la compétition française



Andrés Duque

Réalisateur de *Carelia*
Internacional con monumento

On imagine que vous avez été attiré par la figure de l'historien Dmitriev. Pourtant, vous n'arrivez à lui que tard, et toute votre première partie est consacrée à une autre famille. Pourquoi cette division du film en deux parties ? Comment avez-vous rencontré cette famille ?

Au contraire, c'est lors de ma première visite en Carélie et après avoir rencontré la famille Pankrat'ev que j'ai lu pour la première fois un article sur le cas de Dmitriev. C'est une très longue histoire que ma rencontre avec la famille Pankrat'ev, difficile à résumer en quelques lignes. Je peux seulement dire que je suivais un fil invisible, tendu par un chaman à Moscou.

[lire suite page suivante]

ATELIER HORS-CHAMP

**REPÉRAGE
EN MÉDITERRANÉE**

en partenariat avec **Arte France – La Lucarne**

FRAC PACA • 17H ENTRÉE LIBRE

20 Boulevard de Dunkerque, 13002 Marseille



PERFORMANCE LIVE

AUTOUR DU FILM

La Mer du Milieu

Rencontre épistolaire vidéo, avec un mix en direct de rushes inédits, ce cheminement hors-champ croisera lecture, musique et images.

avec **Jean-Marc Chapoulie** (cinéaste et vidéaste), **Nathalie Quintane** (écrivaine), **Stephen Loye** (plasticien, cinéaste et performeur) et **François Marcelly-Fernandez** (historien, musicien, cinéaste).

SÉANCE SPÉCIALE • ARTE/LA LUCARNE

LES VARIÉTÉS • 12H15

En présence
de la réalisatrice

**Delphine
et Carole
insoumuses**

Callisto Mc Nulty



Le carton introducteur de votre film spécifie qu'il trouve son origine dans un projet de Carole Roussopoulos, fameuse cinéaste, sur son amie Delphine Seyrig, immense actrice. Quelle a été l'histoire de cette genèse ?

Le point de départ de *Delphine et Carole, insoumuses* est une maquette que ma grand-mère Carole Roussopoulos avait initiée environ un an avant son décès en 2009. Elle y dévoilait l'engagement féministe de Delphine Seyrig. Dans cette maquette, constituée uniquement d'images d'archives, Delphine se racontait à travers des interviews et des extraits de ses films. C'est avec Alexandra et Geronimo Roussopoulos, les enfants de Carole, que nous est venue l'envie de réaliser un film à partir de ce projet inabouti. Il nous a semblé évident d'y intégrer la parole de Carole, pour célébrer l'intensité politique et humaine de leur relation, et partager leur vision de l'engagement féministe à travers la vidéo et et cinéma. Je suis restée fidèle à la démarche féministe de Carole : donner la parole aux personnes directement concernées. Delphine et Carole se racontent elles-mêmes à travers des extraits de bandes vidéo, de films de Delphine, d'interviews des deux femmes. J'ai conservé certaines archives qui étaient présentes dans la maquette de Carole, telle la saisissante intervention TV de Delphine sur l'avortement, dans laquelle elle déclare « qu'il est plus traumatisant d'élever des enfants que d'avorter ».

[lire suite page suivante]

LA BALEINE • 10H

**Sharon
Lockhart**

PRÉSENTE

Exit
et **Podwórka**



LES VARIÉTÉS • SALLE 2 • 16H

**Thomas
Heise**

PRÉSENTE

**Heimat ist ein Raum
aus Zeit**



**DJ
Fidback**

ESPACE JULIEN

**Ivan
Granovsky**

FIDLab

IS NOW !

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE

JULY 11th & 12th

**Discover the cinema
of tomorrow**

11 COUNTRIES

14 PROJETS

SOFIA-MARSEILLE
CONNECTION

8 AWARDS

120
PROFESSIONALS

250
MEETINGS

Access for professional accreditation only

[suite “Entretien avec Andrés Duque”]

Mon intention initiale dans ce film était de trouver les vestiges des traditions caréliennes, perdues depuis longtemps: pratiques chamaniques et magiques. Je voulais invoquer l'histoire, avec ces rituels de cultes aux morts et des femmes-médiums qui pourraient m'aider. En bref, écrire une version subjective de l'histoire de la Carélie où le fantastique et le réel convergent. C'est ainsi que je définis la culture de la Carélie.

Le cas de Dmitriev a fait les unes des journaux, c'était affreux. Les procès, les accusations portées contre lui, la manière dont il a été traité: tests psychologiques secrets, interdictions, sans aucune possibilité de se défendre. Au moment où je filmais la famille Pankrat'ev, j'ai contacté sa fille, Katerina, et je lui ai exprimé ma solidarité. Je lui ai dit que la famille Pankrat'ev et moi faisons un film qui serait dédié à son père. Elle m'a remercié et a accepté d'être interviewée.

Dans cette première partie, vous commencez par le père absorbé dans une lecture historique, puis vous vous focalisez presque exclusivement sur les enfants. Pourquoi ce choix de coller plus particulièrement aux enfants?

Je pense que c'est un début puissant pour le film : non seulement le père qui parle d'histoire, mais tout ce qui se passe dans cette scène. Comme dans tout le film, la famille essaie de se souvenir de quelque chose, mais n'y arrive pas de manière satisfaisante. Et cela fait exploser un grand mystère qui habite la forêt de Sandarmoh : sous la terre où habite la famille se trouvent des milliers de morts, tués lors des purges staliniennees des années 1930. La raison pour laquelle j'ai décidé de me concentrer sur les enfants, c'est que dans la tradition carélienne, les enfants sont les gardiens de la magie et les parents doivent toujours les aider à préserver leur magie en leur apprenant à agir librement, à dire et à faire ce qu'ils veulent, pour s'exprimer de manière artistique. Ils ne doivent pas les juger. Leur vie est donc très différente du monde des adultes, du monde politique, comme je le raconte dans le film.



CECILIA BARRIONUEVO

JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE

Pouvez-vous décrire la situation de la production cinématographique en Argentine aujourd'hui ?

Au Festival du Film de Mar del Plata, nous recevons chaque année environ trois cents films argentins. C'est une grande satisfaction de constater une réelle diversité de points de vues et de manières de concevoir des films. La plupart de ces films reçoivent un soutien de l'Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), mais il existe aussi d'autres fonds destinés aux productions nationales et internationales. Il y a eu des cas notables de films autofinancés, comme ceux de Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Albertina Carri. Leur génération a ouvert une brèche dans le cinéma argentin et rendu certaines choses possibles aux nouveaux cinéastes.

Vous dirigez un des festivals de cinéma les plus importants d'Amérique Latine. Quelles sont vos responsabilités à ce poste ?

L'expérience acquise durant mes nombreuses années de travail comme programmatrice a été fondamentale pour mon poste actuel de directrice artistique. L'équipe de programmeurs (Marcelo Alderete, Pablo Conde, Paolo Buontempo, Francisco Pérez Laguna) et moi-même tentons de trouver un équilibre entre innovation et tradition. Je crois que nous avons instauré un style éditorial fort, qui défend les films qui refusent les formatages, qui créent de nouvelles formes narratives, qui nous touchent par leur honnêteté. Nous recevons et voyons environ trois mille films chaque année. Nous cherchons aussi des films qui

Cette première partie semble à rebours de la seconde, car elle s'intéresse plus à l'intemporel : la nature, les arbres... Vous y jouez avec le flou, la lumière, le mouvement. Pourquoi cet aspect « expérimental » de plus en plus prononcé, qui disparaît complètement dans la seconde partie ?

C'est ma façon personnelle de décrire la Carélie. Je divise mon film en ces deux histoires: l'une où il y a de la magie, l'autre où il n'y en a pas. C'est pourquoi je change de style.

Dans la seconde partie, vous filmez la fille de Dmitriev s'exprimant sur le travail de son père et sa persécution, et les photos placées sur le site de Petrozavodsk par les proches des disparus. Pourquoi avoir privilégié ces deux moyens pour évoquer les massacres stalinien

Parce que le film parle des gens que j'ai rencontré en Carélie. Et des divers matériaux, photographies, peintures, que j'ai trouvés. Durant mon voyage, tout le monde parlait de Staline comme d'un héros. Et ceux qui refusent cette idée ont été incarcérés, comme Dmitriev. Le génocide en Carélié est donc une partie importante de l'histoire ; au présent, le gouvernement essaie d'effacer les meurtres de Staline afin de pouvoir utiliser sa figure comme métaphore nationaliste, nécessaire pour exercer un plus grand contrôle sur les citoyens.

La fille de Dmitriev, ainsi que vos cartons, évoquent aussi la mainmise grandissante de l'État russe sur la production et la déformation du savoir historique. Or, mises à part peut-être quelques images d'églises orthodoxes, vous ne montrez jamais la moindre trace visuelle de l'État russe actuel. Pourquoi ce choix ?

La Russie est un grand pays avec de nombreuses cultures différentes. Je n'en ai montré qu'un petit morceau de l'une d'entre elles, la Carélie. Ce territoire qui comprend dans mon film la famille Pankrat'ev, la forêt de Sandarmoh, Yuri Dmitriev et sa fille. À mon avis ils nous parlent aussi de la Russie actuelle.

Membre du jury de la compétition nationale, quelles sont vos attentes ?

Comme membre du jury, on attend toujours de la créativité, de l'honnêteté et une voix d'auteur distincte. Le FID Marseille a toujours été un festival à la programmation audacieuse, idéale à mon goût. J'espère donc vivre durant ces jours des rencontres passionnantes, avec les films et les autres membres du jury.

Propos recueillis par Nathan Letoré

[suite “Delphine et Carole Insoumuses”]

D'un portrait de Delphine Seyrig, on passe à un film sur Delphine et Carole, et leur relation de travail au sein du mouvement féministe.

C'était justement leur relation de travail qui m'intéressait : une énergie créatrice et contagieuse qui réside dans le collectif. À travers ce film, j'avais envie de célébrer la rencontre, la sororité, comme moyens de bousculer l'ordre des choses. J'aime la radicalité joyeuse que Delphine et Carole incarnent. Leur féminisme s'inscrit dans les plaisirs de la vie, la communication, l'humour — tout le contraire de l'image de la féministe rabat-joie, donneuse de leçon qui reste malheureusement dominante dans notre imaginaire social.

Le film représente un travail très riche de mise à jour d'images d'archives.

Le film est entièrement réalisé à partir d'images d'archives. Étant donnée la nature des images, l'écriture du film s'est faite en grande partie au montage. Le travail a été long et sinueux, j'ai eu la chance d'être accompagnée par Josiane Zardoya, qui est une merveilleuse monteuse. Carole a progressivement pris une place de plus en plus importante. J'ai décidé de me concentrer sur les années 1970, l'époque où Delphine et Carole se sont rencontrées et ont mené ensemble de nombreux projets.

Vous utilisez quelques images seulement de films autre que ceux de Carole Roussopoulos dans lesquels Delphine Seyrig a joué.

Les extraits de films interprétés par Delphine ont été choisis parce qu'ils répondaient aux autres images. Par exemple, une Delphine Vamp tricotant dans *Les Lèvres Rouges* de Harry Kumel répond à une militante lesbienne du FHAR qui déclame que « la seule position politique possible est une position révolutionnaire ». Des images cinéma de la muse sont confrontées à l'image vidéo des « insoumuses » (le collectif vidéo fondé par Delphine, Carole, et Ioana Wieder). C'est en réaction à une certaine image stéréotypée des femmes au cinéma, que Delphine s'est mise à la vidéo — la vidéo était un nouveau médium, « sur lequel les hommes n'avaient pas encore leurs pattes et leur pouvoir », comme l'explique Carole. La vidéo a été un outil d'action politique, un espace d'expression et d'écoute, permettant aux femmes de raconter leur propre histoire. Des réalisatrices comme Marguerite Duras ou Chantal Akerman se sont également ré-appropriées la représentation des femmes au cinéma, jusqu'alors dominée par un regard masculin oscillant entre idéalisation et sexualisation. Les visions et voix de femmes à travers la vidéo et le cinéma sont centrales dans le film.

Propos recueillis par Nathan Letoré

143

RUE DU DÉSERT

شارع الصحراء

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

Can you describe the situation of film production in Argentina ?

In Mar del Plata Film Festival we receive around 300 titles from Argentina each year during the open call. It's really satisfying to observe such a diversity of ways of conceiving films. Most of these films get funds from the Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), but there are other funds also destined to national and international productions. There have been notable cases of self-financed films, like Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Albertina Carri. They belong to a generation that opened up a gap in Argentina's cinematography and opened up different possibilities for newcomers.

You are director of one of the most important film festivals in Latin America. What do you think is your responsibility at this place ?

The acquired experience as member of the programming staff has been fundamental to my actual position as Artistic Director. The pool of programmers (Marcelo Alderete, Pablo Conde, Paola Buontempo, Francisco Pérez Laguna) and myself, we try to find a good balance between innovation and tradition. I believe we created a strong editorial style that defends films which defy the standards, that create new ways of narrating, that touch us with honesty. We receive and see around three

thousand titles each year. We also look for films we consider necessary to create new links with parallel programs like the retrospectives and special focuses conceived each year. We think of the festival as a whole that needs to connect with a varied range of audiences.

What is, according to you, the role of film festivals today ?

Today, one of the fundamental roles of the festival is probably to create a dialogue between films, filmmakers and the audience and therefore create a community. Festivals allow us to discover new ways of seeing, saying and listening in a determinate place and time. The program proposes an idea of cinema, a reflection of cinema and how it is perceived. Some filmographies are outlined, others are to be discovered or even rediscovered. In any case, each festival has its own intrinsic characteristics.

What are your expectations as a jury for FID?

I'm very exited to be part of the jury this year. I have always felt that FID is like a lighthouse in terms of its artistic conception. It's a festival that I admire because it's always surprising. So it's an honor to participate, and a big responsibility. So I can only guess that I have a lot of work in the coming days.

Propos recueillis par Fabienne Moris

CARLOS CASAS



Cemetery

LE MUCEM · 20H

En présence du réalisateur



Une longue scène du film est tournée de nuit en lumière réduite, comment l'avez-vous travaillée ?

Je voulais que le spectateur arrive au cimetière dans le noir, guidé uniquement par le son. J'ai essayé de travailler un théâtre d'ombres, composé d'images appartenant au passé, à l'imagination et à la mémoire du spectateur. Ces images sont un mélange des points de vue subjectifs du voyage de l'éléphant et du cornac qui se rejoignent jusqu'à l'arrivée au cimetière, puis la chute d'eau symbolise le passage perceptif vers l'obscurité, vers un nouveau départ, une nouvelle terre de retour dans le passé ou dans un futur très éloigné.

Le film rend hommage au cinéma d'aventure. Quelle en a été l'importance à l'étape de l'écriture ?

L'origine remonte à ma découverte de *Tarzan, l'homme singe* quand j'avais 7 ans. Le film et notamment le moment où ils arrivent au cimetière a dû tellement me marquer qu'il aura fallu près de 35 ans pour que le germe éclore. C'est là le pouvoir des grands films, auxquels je voulais rendre hommage. *Cemetery* est l'arbre qui en a résulté. Pendant l'écriture, j'ai dévoré la littérature du « monde perdu », des classiques comme *Tarzan*, *Le Monde perdu*, *King Kong*, *Le Livre de la Jungle*, *Elephant boy*, etc. Ces livres et ces films m'ont ouvert la voie pour comprendre et trouver la grammaire du mythe du cimetière des éléphants, et aussi la deuxième partie concernant les braconniers et la traque, qui rend hommage à ces films et à leurs histoires, tout en les subvertissant.

Cemetery arrive dans votre œuvre après *END Trilogy*. Toutefois ici, tout comme dans votre précédent film, une nature inconnue et envahissante tient une place centrale. Que pouvez-vous nous dire de cet aspect ?

Ce film suit *Avalanche* et *END Trilogy* dans ma filmographie, néanmoins si l'arrière-plan est aussi majestueux que dans mes précédents films, *Cemetery* traite d'un mythe et du cinéma en son cœur, révélant une dimension quasi mythologique du paysage que je n'avais jamais explorée par le passé. *Cemetery* est aussi fictionnel que les mythes peuvent l'être.

Propos recueillis par Marco Cipollini

Developed over a span of 6 years, *Cemetery* has the dimension of a timeless epic. Can you tell us about the journey that took you to the final version of the film?

Cemetery is a long research project that encompasses a wider research, on different fronts, the myth of the elephant graveyard, that took me to different locations around the world trying to understand and decipher the myth; the amazing sound and infra-sound world of the elephant, and off course questioning the cinematic experience. The project has seen different reincarnations in work in progress presentations and installation modes with complex sound settings that would be unimaginable in cinema rooms or festival spaces. The version that premieres at FID is the theatrical release format and is adapted to the experience in the black room and festival context. For me, the humble destination of this journey was to invoke the powers of cinema to amaze and to propel our imagination and on its way foster new relations to nature and other species.

The narration is masterfully lead on by landscapes and lights. What was the importance of the locations and how did they influence the development of the script?

The location was a very complex decision for me and it took a long process of research until finding the actual origin of the myth. Once I undertood that Sri lanka was the origin of the myth in our western imaginary, it was a logical decision to go there and try to find the proper locations and also cast the elephant and mahout. Some of the actual locations carry a long tradition of early spirituality in the crossover of Hindu and Buddhist beliefs. But there is also something very futuristic and an idea of the jungle and mountain as gates to unknown thresholds.

Nga and Sanra are filmed almost as monuments, with the camera patiently following their rituals. Can you tell us more about your approach to your main heroes?

I wanted to create the first part as a very observational and simple narration, to allow the spectator to lucubrate. After receiving the basic clues in the intro, the spectator was more of an observer, a part of the viewing luggage. He connects to the elephant through observation. I wanted also to present the elephant in a new way, nearly as an epidermic gaze, as we have never seen it in classic documentary films. For me it was important that the main heroes

would be seen only in the first part, and then become subjective view, in the third part. In a way the spectator becomes the sudden hero of the film as he carries its burden, he becomes the Mahout, or the guardian of its own imagination of the place.

The film hosts a long scene by night shot with minimal light condition, can you tell us how you worked on this sequence?

I wanted the spectator to arrive at the graveyard in full darkness, guided only through sound, nearly in pitch black. I tried to work a kind of shadow theatre composed of images from the past and from the imagination and memory of the spectator. Those images are a mix of the subjective travelling visions of the elephant and the mahout as they merge until arriving at the graveyard, and later crossing the waterfall that symbolizes the perceptual gateway to darkness, to a new beginning, to a new earth back in the past or way off into the future.

The film pays tribute to adventures movies. What has been their importance during the writing stage?

The seed for the film, its inception, was watching *Tarzan*, the ape man when I was 7 years old. Watching that film and especially the moment where they get to the graveyard, must have left an incredible imprint in me, a seed that took nearly 35 years to grow. That is the power of great cinema, and I wanted to pay tribute to that. *Cemetery* is the tree that grew from that seed. While writing the script I devoured most of Lost world literature, classics like *Tarzan*, *Lost world*, *King Kong*, *Jungle Book*, *Elephant boy*, etc. Those books and films set the path to understand and find the grammar of the elephant graveyard myth, and also of second part with the poachers and the persecution, that pays homage to those films and their narratives, while also subverting them.

Cemetery arrives in your work after the *END* trilogy. Yet here, as in your previous film, an overwhelming and unknown nature is central. Can you comment on this aspect?

This film follows *Avalanche* and *End Trilogy* in my filmography yet if the backgrounds are as majestic as in my previous films, *Cemetery* is about myth and cinema at its core, discovering a nearly mythological dimension of landscape that I hadn't previously explored. *Cemetery* is as fiction as myths can be.

PREMIÈRE INTERNATIONALE · INTERNATIONAL PREMIERE

Antecâmara

Jorge Cramez

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 10H

En présence du réalisateur



Antecâmara est composé de prises filmées hors des moments de tournage. Pouvez-vous expliquer le dispositif mis en place pour obtenir ces images ? La caméra utilisée est-elle celle des prises de vue ?

C'est la caméra du film, celle qui était placée dans le point de vue du plan à filmer : cadrage et objectifs. Mes images ont été enregistrées dans le *video assist* connecté à la caméra. La première règle pour un *video assist* est que ce qu'on voit à l'intérieur doit être plus intéressant que ce qu'on peut voir dehors. Rien de ce que nous voyons n'est le fruit du hasard. Cela aide à voir d'avance, à organiser l'espace, à composer les scènes, à déplacer les acteurs, à construire la lumière, et cela leur donne un sens déterminé en fonction de l'usage qu'on fait de la caméra. C'était ma découverte.

La cadrage semble établi, et n'a jamais pour but de montrer le travail du tournage, mais capte parfois des moments d'attente, parfois des répétitions, parfois les marges de gestes qu'on voit à peine. Que voulez-vous révéler ainsi de l'activité d'un tournage ?

Je veux révéler, précisément, ces moments intimes, presque secrets, de la préparation d'un plan, avant le tournage. Ces moments qui nous échappent lorsque nous nous trouvons sur un plateau de cinéma, avec vue panoramique. Le *video assist* est un espace restreint, et là, si nous avons tout aussi bien le souci de « l'écoute, » nous pouvons percevoir ou entendre un silence, un tumulte, un mot, une phrase, un soupir, des gestes, des regards et des expressions d'un réalisateur, d'un acteur, leurs visages – au repos ou en mouvement, de profil ou de face –, ou alors une main, peut-être une indication, un éblouissement, un malaise, une incertitude, la frustration ou le bonheur, et aussi la division du travail : l'équipe d'image, l'équipe de son, l'équipe de décoration. Bref, tous ces moments qui se perdent, qui restent perdus dans le processus et la structure de construction et réalisation d'un film.

Vous laissez à l'écran l'inscription du cadre de la caméra et les informations inscrites sur le viseur, images/s., lignes de cadrages etc. Pourquoi rappeler ainsi l'existence de la caméra comme machine ?

Je crois que cela renforce l'idée du film : l'utilisation consciente du *video assist* pour l'enregistrement. Mais aussi, bien sûr, par nostalgie. Les deux films ont été tournés sur pellicule, l'un en 16mm, l'autre en 35mm ; donc, j'ai choisi de garder les informations

sur les 24 images/s. et sur les mètres de pellicule, si rares aujourd'hui. Les références ne nuisent pas à l'image, parce qu'elles sont hors-cadre. Et elles font aussi partie de l'Antecâmara/ante-caméra.

Le son est l'objet d'un travail discret mais important : vous n'utilisez qu'une fois le son direct, pour une phrase qui semble sans importance, et vous utilisez souvent la musique, pour donner une tonalité ironique ou onirique aux images. Pourquoi ces partis pris ?

Malgré les déterminations mêmes du matériau, beaucoup d'images que nous voyons n'ont pas de son ; d'autres si, mais dans ce cas je n'ai pas pu les utiliser par rapport aux personnes en question, par respect de leur vie privée. Dès le départ, l'option esthétique a été de créer à partir de rien une bande son en rapport avec la réalité physique et l'énergie rituelle des équipes de tournage dans la préparation du tournage d'un plan, parfois avec réalisme : capturer la valeur rythmique des images et des sons. Mais parfois aussi poétiquement : la nécessité ressentie du silence, ou alors que les bruits qu'on entend puissent en quelque sorte devenir musique. Le seul plan en son direct existe parce que j'ai ressenti le besoin d'écouter la voix de l'acteur Luís Miguel Cintra, l'un des plus grands acteurs vivants du cinéma et du théâtre portugais, qui a une présence majestueuse, non pas dans ce qu'il montre, mais dans ce qu'il cache. Tout cela a eu lieu durant le long processus du montage et avec l'idée qu'il est impossible de séparer le cinéma et la vie.

Propos recueillis par Nathan Letoré

Nunca subí el Provincia

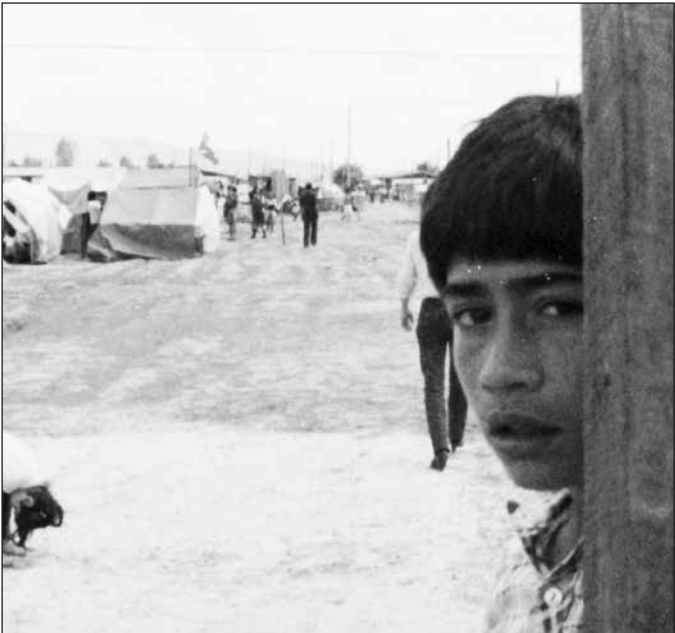
Ignacio Agüero

S'ouvrant sur un portrait urbain de votre propre quartier, *Nunca subi el Provincia* emmène progressivement le spectateur sur un chemin bien plus mystérieux à travers la mémoire et le temps. Comment est né le film, quelle en a été l'impulsion première ?

Il y a quelque temps, j'entretenais une correspondance manuscrite, ce qui se rapprochait selon moi du cinéma parce que tout ce que j'y racontais aurait pu se passer dans un film. Puis l'image d'une grue m'est apparue, installée au coin de ma rue, annonçant la transformation complète du quartier. Ainsi, le film est né du désir de filmer le rapport de ma maison avec le coin de la rue et du désir de raconter ça par le biais de lettres manuscrites. Le film est le prétexte à une lettre, ou vice versa. Ou mieux encore, le film est la lettre.

Pouvez-vous nous parler du tournage ? Comment avez-vous procédé ? Avec quels moyens humains et techniques ? Combien de temps a-t-il duré ?

La moitié de la durée du film correspond exactement à des archives personnelles, que j'avais principalement tournées moi-même. Le reste a été tourné sur plus d'une année, suivant le passage des saisons, avec une équipe constituée de trois personnes la plupart du temps, souvent de deux personnes et parfois d'une seule personne.



Le montage tisse ensemble une matière très hétérogène, créant constamment des sautes temporelles, et une temporalité très complexe. Quelle approche ou idée générale a guidé votre travail dans la salle de montage ?

J'avais en tête l'idée d'observer le coin de la rue, sans véritable objectif clair, et de réfléchir au rapport entre ma maison et le coin de la rue depuis ma maison, comme si c'était là que se concentraient les choix à faire. La maison en tant que salle de contrôle du film. Le fait de filmer correspondait à des allées et venues du coin de la rue vers chez moi et inversement, et en parallèle, j'écrivais des lettres. Écrire à la main avec un stylo sur du papier est un acte solitaire, qui entraîne un état de grande concentration, de mémoire et d'étude, qui stimule l'esprit qui s'évade. Ce processus mental est complètement cinématographique avec le passage arbitraire d'un moment à un autre, d'un espace à un autre. Le film devait alors retranscrire cet état de digression. La particularité du film est son rapport entre l'espace, très limité à l'échelle du territoire,

et les distances mesurables, avec une dimension très ouverte dans le temps.

Cette matière très diverse comprend des séquences surprenantes tournées au Japon. Pourquoi les avoir intégrées au film ?

Toutes les images du train ont été tournées à Tokyo et les images sombres des enfants qui regardent Chaplin ont été tournées dans une école de la ville de Obanazawa. Elles correspondent à des images filmées lors de mon dernier séjour au festival de Yamagata. Je les ai utilisées dans le film parce qu'elles semblent correspondre aux images évoquées par l'esprit en état d'errance. Dans cet état, toute image peut s'intégrer au film. C'est comme si au moment d'écrire une lettre, la caméra pénétrait mon cerveau pour filmer ce qui s'y passe. On peut passer de la banalité d'un coin de rue dans un quartier de Santiago au vertige d'un train asiatique, sans explication.

PREMIÈRE MONDIALE
WORLD PREMIERE

LA BALEINE · 11H15

En présence du réalisateur
et des actrices Mathilde Agüero,
Aimara Miranda et Belén Agüero

En tant que cinéaste, faites-vous une distinction entre le portrait d'un quartier, à savoir votre coin de rue, et un autoportrait ? Comment avez-vous travaillé sur ce rapport ou cette résonance entre ces deux niveaux ou approches ?

Le portrait du lieu où je vis, qui comprend mon quartier, des connaissances et un étranger, est aussi un autoportrait. Je peux aussi affirmer que tous mes films sont des autoportraits, même s'ils n'en ont pas l'air. C'est cette question qu'il convient de se poser : qu'est-ce qui ne relève pas de l'autoportrait dans mon travail ?

Un des axes qui traverse le film est une correspondance. Pourquoi avoir choisi cette forme, quel rôle a-t-elle joué dans la conception du film ?

Comme je le disais, mon expérience de la correspondance dans ma vie réelle m'a fait sentir que l'acte d'écrire une lettre, quand on est très motivé pour raconter quelque chose à quelqu'un, est profondément cinématographique, parce que l'esprit est plongé dans un état d'exploration qui donne lieu à un flux d'images sans fin, en désordre, et l'auteur doit parvenir à en faire une narration. Donc bien que la forme film-lettre soit déjà largement utilisée, je voulais en faire l'expérience personnellement. Ma correspondance personnelle n'avait pas de but particulier, ce qui au final m'a permis d'échanger avec moi-même. Et c'est le jeu fictionnel que le film propose : écrire pour quelqu'un qui ne répond pas, laisser l'écrit au destinataire et écrire simplement pour le plaisir d'écrire, ne pas quitter cet état de digression, qui m'intéresse au plus haut point au cinéma.

Propos recueillis par Cyril Neyrat



Villa Empain

Katharina Kastner

impérissables, qu'un bâtiment. Dans son livre *The Secret Lives of Buildings*, Edward Hollis décrit par des exemples merveilleux comment la vie d'une structure n'est ni fixée ni intemporelle. Le relief d'un des bâtiments les plus emblématiques de Bruxelles est scruté aussi attentivement que la côte d'Étretat, dans une tentative de dévoiler les strates du temps. Je m'intéresse à l'interaction entre deux forces, la douceur de l'eau et la dureté et la rigidité de la pierre. Au fil du temps, quand l'eau entre en contact avec la pierre, un paysage se forme. J'ai choisi de tourner dans cette partie de la Normandie longtemps avant d'apprendre que Louis Empain et sa famille avaient passé leurs vacances précisément sur cette côte. J'avais fait ce choix intuitivement.

Dans le film – dominé par des éléments minéraux et végétaux, ainsi que des éléments naturels comme l'eau et l'air – la présence humaine est rare. Nous pouvons néanmoins distinguer une figure féminine, l'artiste Tamar Kasparian. Comment avez-vous eu l'idée d'accueillir sa présence silencieuse ?

J'ai eu l'impression que Tamar était une âme soeur qui faisait un travail semblable au mien dans un medium différent : en prenant des empreintes de murs et de sols, de toutes sortes de surfaces, Tamar dessine chaque petit détail, chaque petite craquelure, la préserve, et pose ainsi les bases de son propre flux de conscience. Sur du papier-soie japonais, elle ambitionne de préserver des empreintes microscopiques, et recueille l'essence même de tous les moments qui mènent à ce moment éphémère que nous nommons la présence. Les outils fragiles que sont le papier et le crayon avaient aussi été utilisés par Louis Empain, dont les carnets débordant de photos et de feuilles séchées ont résisté au passage du temps malgré, ou peut-être à cause de leur vulnérabilité. Des matériaux que nous considérons comme éphémères peuvent durer, tandis que d'autres que nous considérons invulnérables se flétrissent. Les halls de pierre et de marbre de la Villa Empain s'étaient presque effondrés avant leur rénovation. Le défi était de révéler ce traumatisme invisible par un médium visible. C'est là qu'intervient Tamar.

PREMIÈRE MONDIALE · WORLD PREMIERE

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 10H

En présence de la réalisatrice,
de la productrice Nicola Stéphanie Sangs
et de la monteuse Olivia Degrez

L'usage du son est particulièrement évocateur, avec des sons naturels, mécaniques, et d'autres encore mystérieux.

Il était clair pour moi dès le début que le film ne devait pas comprendre une seule parole. Plusieurs personnes m'ont dit que ce serait impossible de se passer de voix off. Cependant, grâce à l'approche sensible du son de mon ingénieure sonore Hélène Clerc-Denizot, en étroite collaboration avec ma monteuse Olivia Degrez, nous avons développé un paysage sonore qui est à la fois évocateur et témoin du langage filmique lui-même.

Villa Empain est tourné en 16mm. Pourquoi ce choix ?

Le choix de tourner en 16mm est né d'une croyance, confirmée par des comparaisons directes d'images numériques et argentiques, que le retour d'images argentiques serait plus fidèle à l'esthétique et aux caractéristiques de la Villa; encore plus important était le fait que ce n'est que sur une matière physique et tangible qu'il est possible d'écrire et d'imprimer. Seule la pellicule permet l'acte d'enregistrement d'un acte.

Propos recueillis par Marco Cipollini

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



Who is Afraid of Ideology?

Marwa Arsanios

LE MUCEM · 12H

En présence de la réalisatrice et de la monteuse Katrin Ebersohn



Dans *Who is afraid of Ideology?*, vous enquêtez en trois lieux où des femmes résistent, s'organisent selon des modalités diverses, dans des contextes différents mais toujours reliés à une situation de conflit. Comment se sont opérés vos choix sur ces différentes situations ? Une perspective éco-féministe a-t-elle été un préalable ?

Cela vient d'une perspective éco-féministe ou plutôt une alliance entre des politiques écologiques et féministes. Il y a tout un mouvement éco-féministe depuis les années 1970, lié à une philosophie, une production académique mais aussi un activisme anti-nucléaire, anti-déchets toxiques. J'étais d'abord très intéressée par le mouvement autonome des femmes à cause de la question écologique et du paradigme écologique qu'elles ont développés dans des conditions de guerre et depuis leur vie de guerrières. Ce qui m'a menée à réfléchir à l'écologie considérée comme lutte politique qui ne peut pas être résolue par de simples actions individuelles, où la responsabilité est portée par les seuls individus, ce que les politiques libérales veulent nous faire croire, selon lesquelles c'est de la responsabilité des consommateurs etc... Cela nous fait réfléchir aussi au fait que les crises écologiques que nous traversons sont liées à un système d'oppression et de violence

patriarcales qui a traité le corps des femmes et l'environnement d'une manière extractiviste pendant des décennies.

Le film a aussi été l'occasion d'échanges, et notamment par la constitution de groupes de lecture. Comment se sont articulés le processus d'écriture du film et les rencontres ?

On pourrait plutôt parler d'un processus de recherche que d'écriture. Cela s'est fait au montage car la majorité des textes provient d'entrevues faites tout au long de la recherche et lors de la préparation j'avais lu beaucoup de textes sur le sujet. En outre avec Dilar Dirik et Meral Cicek on avait traduit un texte de Pelshin (combattante, écoféministe et une des théoriciennes du mouvement) qu'on avait proposé à la discussion avec un groupe de lecture à Beyrouth. C'est un film qui repose sur beaucoup de conversations qui ne font pas partie du film directement, et c'est donc important de penser au "hors champ", au "backstage" comme notamment aux moyens de productions.

Au Kurdistan, vous vous mettez en scène. Selon quelle nécessité ? Et vous proposez un travail très précis sur la présence et les voix. Pouvez-vous expliciter ce choix ?

Oui, pour continuer avec l'idée du « backstage », c'était nécessaire d'ouvrir le champ de réflexion sur ma position de chercheuse dans ce contexte, et d'articuler une position externe et d'écoute dans le processus de transmission de savoir. Il s'agissait aussi d'ouvrir le champ de production de cette transmission : comment se font les interviews, quels étaient les espaces que nous avons habités pour converser, etc., ce que cela signifie de filmer les femmes. Tout ce processus de recherche qui met l'accent sur le positionnement de la chercheuse qui écoute et qui n'est pas observatrice, et qui est contaminée par ces conversations, et n'a pas une seule distance critique. Comment travailler « avec » et non pas faire un travail « sur », c'est ce positionnement qui va changer la perspective de travail.

Vous poursuivez votre enquête en Syrie. Comment avez-vous procédé pour le tournage à Jinwar dans la Rojava, où le parti pris formel est assez différent ?

Dans ces lieux, il s'agissait plus de questions sur comment les paradigmes théoriques, philosophiques et politiques sont mis en pratique. Le village des femmes suit cela mais c'est aussi une question dialectique essentielle sur comment la politique ou les idées donnent forme à la terre, au sol, à la matière, et par effet retour la matière donne forme à la politique. C'est la question de la praxis, à partir du sol, du terrain, des lois, de la bureaucratie, donc de voir quelles formes l'idéologie produit. C'est une réflexion sur le Politique dans la Nature. Formellement tout cela a imposé un langage plus "documentaire" dans le sens où il y avait une nécessité à documenter même ce projet qui est dans l'actualité.

D'un lieu à l'autre, vous portez notre attention sur les plantes, que ce soit des dessins, des herbiers ou leur usage, comme fabrication d'aliment notamment. Pouvez-vous expliquer ce parti pris ?

C'est aussi regarder cette relation microscopique avec la terre et la nature. Ce savoir féminin qui a été éradiqué par une certaine "modernité" et un savoir ancestral en relation avec la nature. Il est toujours considéré comme secondaire. Cependant ce n'est pas pour dire qu'il faut aller vers le pré-moderne pour trouver la réponse à la crise environnementale, mais que ce savoir là existe et qu'il ne s'est jamais détaché de la terre. C'est un savoir médicinal qui pourrait bénéficier à la Terre et aux populations. Ça fait partie de l'idéologie du mouvement autonome, et c'est extrêmement présent dans les villages.

Et le titre ? Son caractère frontal ?

C'est une réponse au féminisme libéral soi-disant "non-violent" qui se prétend non-idéologique. L'idéologie est toujours en dehors de soi-même pour le libéralisme. Nous savons très bien qu'il est la source première du problème.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Chanson triste

Louise Narboni

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 14H30

En présence de la réalisatrice, de l'actrice Élodie Fonnard, de l'acteur Ahmad Shinwari et du producteur Aurélien Deseez



Vous avez déjà réalisé des films musicaux et des captations d'opéra, vous êtes aussi scripte-musicale. Comment ce goût pour la musique a-t-il donné forme à *Chanson triste* ?

J'aime beaucoup la musique et particulièrement le chant lyrique que j'ai étudié pendant de nombreuses années. J'ai ensuite été embarquée comme scripte musicale par Olivier Simonnet, un réalisateur qui, apprenant que je lisais bien la musique, m'a proposé de l'accompagner sur de nombreuses captations de concerts de musique baroque. C'est grâce à lui que j'ai rencontré Élodie Fonnard pour la première mise en scène d'opéra à laquelle elle participait. Nous nous sommes ensuite perdues de vue. Elle est devenue soliste et moi, je suis devenue à mon tour réalisatrice.

Nous nous sommes retrouvées en 2015 au festival Dans les Jardins, de William Christie, où je la filmais dans de petites formations baroques. En parallèle de ces concerts filmés, j'en ai profité pour lui proposer de réaliser *Happy We*, un film musical et expérimental. Dès lors, je n'avais plus qu'une idée en tête, faire un film plus long avec elle.

On trouve évidemment beaucoup de chansons dans le film et également des musiques in et off. Comment avez-vous élaboré cette construction musicale ?

Nous avons élaboré avec Élodie le programme des mélodies. L'idée de départ était : une chanteuse classique en a assez du monde clos et précieux dans lequel elle évolue. La politique d'immigration menée par les dirigeants de son pays la répugne. Elle décide de consacrer un peu de son temps à des réfugiés. En parallèle, elle en profiterait pour travailler un répertoire nouveau autour de la guerre et de l'exil. Peu à peu, le film s'est précisé. Élodie a rencontré Ahmad, et nous avons élaboré un répertoire plus doux, composé de berceuses qui s'adressent directement à lui. Il y a aussi beaucoup d'échos entre les textes des chants et le film que j'ai découverts au montage. Quant à *Orphée et Eurydice* de Gluck, je savais qu'Élodie l'avait chanté peu de temps avant. J'ai pensé que ça pourrait être beau qu'elle évoque avec Ahmad l'histoire de cet amour bouleversant. J'ai ensuite ajouté d'autres musiques au montage. À cette période, j'écoutais en boucle ce dernier mouvement du quatuor de Beethoven par le Quatuor Hagen. J'ai essayé de voir comment il s'intégrerait, et j'ai trouvé qu'il trouvait sa place, renforçant le sentiment mélancolique du film. J'aimais aussi rendre hommage à certains films de Godard où l'on entend beaucoup de quatuors de Beethoven (*Prénom Carmen*, 1983), et à mon film préféré de Rohmer, *Le Signe du Lion* (1962), où dans une fête quelqu'un repasse indéfiniment l'un des derniers quatuors.

Chanson triste se présente comme un work-in-progress qui constitue le film lui-même, passant de la vie de ses personnages à leur mise en scène. Quel était le projet au départ ?

Notre désir à Élodie et moi était de faire un film politique et musical. Les choses se sont concrétisées une fois qu'elle a rencontré Ahmad via une association d'aide aux réfugiés. C'est un petit miracle que par le plus pur des hasards Ahmad ait été lui aussi chanteur. Ils ont appris à se connaître en se chantant des chansons, baroques pour elle, pachtounes pour lui. Ensuite, il a fallu tourner très vite, nous ne savions pas si Ahmad allait pouvoir rester en France. Nous avons tourné quasiment sans scénario, en improvisant les scènes en fonction de ce qu'ils avaient plus ou moins vécu ensemble. J'ai commencé le montage du film. Ahmad a obtenu la protection subsidiaire pour une année. Cela nous a beaucoup soulagés, et nous a permis de continuer le film. Nous avons retourné quelques séquences en fonction de ce dont je m'apercevais qu'il manquait au montage, notamment les scènes les plus dramatiques que nous n'avions pas osé aborder au tout début.

La souffrance des histoires vécues est mise à distance par les acteurs la jouant, comme cela est dit. Comment les avez-vous dirigés ?

Nous avons tissé avec Élodie une relation amicale forte. Et avec Ahmad, nous nous sommes tout de suite très bien entendus ; le tournage s'est organisé rapidement. Tout s'est passé de manière très gaie. Il faisait beau, les chants résonnaient dans la maison, Ahmad se révélait un acteur né, il exigeait de moi, un « action » (en anglais !) sinon refusait de jouer ; quant à Élodie, elle était très à l'aise, habituée à incarner des personnages. Nous étions tous trois soudés ainsi qu'avec Raphaël O'Byrne, le chef-opérateur, et Hélène Martin au son, par la même envie de faire ce film qui serait sans doute grave mais qu'il fallait fabriquer dans une certaine forme d'insouciance.



Pourquoi avoir opté pour un récit en voix off rétrospectif porté par la voix d'Élodie Fonnard ?

Élodie, après le choc du tournage de la scène de déclaration, qui les a d'ailleurs un temps éloignés l'un de l'autre dans la vie, m'avait dit qu'elle allait écrire une lettre à Ahmad pour lui répondre, et que cette lettre pourrait apparaître à la fin du film. J'ai alors pensé qu'elle ne devait pas apparaître qu'à la fin, mais faire partie intégrante du film, qu'il fallait qu'Élodie prenne en charge la narration du film, que sa lettre devienne une véritable voix off dans laquelle elle pourrait révéler ses doutes, faire des aveux, s'interroger. Le film devenant alors une véritable introspection du personnage féminin.

Vous tournez souvent des plans fixes avec des cadres très composés. Pourquoi ce choix ?

S'il y a bien une chose dont j'étais certaine, c'est que je souhaitais faire ce film avec une base documentaire importante, à la manière d'une fiction. Je voulais que ce soit un huis clos remis en scène avec les personnes réelles, jouant ou rejouant des situations plus ou moins vécues. J'avais envie effectivement que les cadres soient assez composés, et comme tout était rejoué, nous pouvions nous le permettre.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Brief an eine Tochter

Wilbirg Brainin-Donnenberg



LES VARIÉTÉS
SALLE 1 · 12H15

En présence
de la réalisatrice



Votre film s'intitule *Brief an eine Tochter*, *Lettre à une fille*, plutôt que Brief an meine Tochter, Lettre à ma fille. Pourquoi ce choix d'un titre plus général ?

C'est important pour moi que ce ne soit pas une histoire privée, ni un problème individuel, mais une problématique générale. Le privé devient politique et en même temps, il s'agit aussi d'une certaine manière d'un manifeste. Il me semblait important non seulement de montrer – encore une fois – que les femmes sont victimes, mais aussi qu'il existe une défense contre les structures de pouvoir. Et que ce n'est pas seulement la responsabilité des femmes de changer celles-ci, mais que les hommes aussi doivent prendre une part active dans cet effort, même si cela pourrait impliquer qu'ils prennent des distances avec leurs pairs. Je crois sincèrement que le mouvement #metoo et cette nouvelle génération contribueront à ce changement. J'aimerais aussi souligner l'arc dramaturgique de cette lettre filmée. L'idylle bascule graduellement, et aborde les faits aggravants du silence mutuel, de la part des victimes comme des agresseurs, ainsi qu'une société tacite confrontée aux fissures et à la rupture de ses structures rigides, avec une nouvelle génération qui s'efforce de construire ses contre-pouvoirs et de tendre vers plus de justice. Et mon film est aussi sans conteste, bien évidemment, une déclaration d'amour à ma fille.

Brief an eine Tochter est principalement composé d'images mouvantes, mais s'ouvre et se ferme avec des séquences de photos fixes. Pourquoi vouliez-vous faire de ces photos un élément structural ?

Ces photos sont un dialogue visuel entre ma fille et moi, moi en vacances de Pâques en Croatie, ma fille en échange au Costa Rica : « d'un paradis à l'autre. » Je n'ai choisi que des photos assez floues pour garantir l'anonymat et pour soutenir cette extension générale, pour se détacher de notre récit familial et inclure pour ainsi dire toutes les mères et filles. J'ai filmé certains des selfies sur l'écran d'ordinateur pour accentuer le contraste avec les images mouvantes en Super-8.

Votre film mentionne Uber et les messageries électroniques, mais est entièrement tourné en Super-8. Pourquoi était-il important pour vous de tourner dans ce format ?

J'ai récemment fini deux années d'études à la L'École de Cinéma Indépendant Friedl Kubelka de Vienne (certains des films de Friedl Kubelka ont été projetés au FID sous son nom de réalisatrice, Friel vom Groeller). J'y ai trouvé le travail avec le Super-8 très inspirant. L'idée de tourner, de développer, et de monter presque tout par moi-même était très enrichissante. Pour ce film tout particulièrement, le format Super-8 me paraissait tout à fait adapté, car il rappelle les films de famille à la plage. Et en même temps, ce matériau plus vieux indique une temporalité plus longue faisant allusion à la durée immense durant laquelle nous avons été confrontées au harcèlement, qui n'est en rien une nouveauté. J'apprécie vraiment l'esthétique du Super-8, sa couleur, son grain, sa dimension tactile, et l'austérité intrinsèque liée à ce matériau précieux, qui génère un processus de planification de chaque séquence avant de tourner. Une autre qualité du Super-8 réside dans ses prétendues erreurs, ces surprises qui vous attendent au développement et qui se révèlent au final des cadeaux inestimables faits au réalisateur reconnaissant.

Propos recueillis par Nathan Letoré

The Whalebone Box

Andrew Kötting

LE MUCEM · 15H30

En présence
du réalisateur



©DR

Nous connaissons votre intérêt pour la marche et pour la performance (*By Our Selves*, FID 2015) et *Edith Walks*, FID 2017). Ici le voyage se fait avec une énigmatique boîte en os de baleine. Comment est-elle apparue ?

Quelqu'un avait donné à Iain la Whalebone Box, il y a plus de trente ans. C'est un objet très lourd, d'une magie inouïe, fait par le sculpteur Steve Dilworth. Il vit sur l'île de Harris aux Hébrides Extérieures et il avait créé la boîte à partir des os d'une baleine morte que la mer avait rejetée sur la plage. Nous avons décidé de ramener la boîte à son lieu d'origine et de l'enterrer sur la même plage. Nous avons pensé faire le parcours à pied ou la transporter dans un kayak ; mais aucun d'entre nous n'arrivait à trouver le temps de le faire ; nous l'avons donc portée jusqu'aux lieux auxquels nous étions attachés. L'île avait été frappée par une maladie : nous avions l'espoir que la boîte, et son pouvoir, puisse aider. Des choses étranges arrivaient continuellement avec cette boîte mais malheureusement son pouvoir n'a pas réussi à guérir l'île. C'est une boîte de Pandore, la boîte où le chat de Schrödinger "habite", c'est la boîte noire des archives de l'aviation et la boîte des souvenirs et des prophéties.... La boîte est partout et nulle part.

Votre fille Eden, déjà vue dans vos films, apparaît ici comme le guide du voyage. Comment avez-vous conçu son rôle ?

La boîte avait commencé à prendre toute la place dans le film comme, en effet, Eden l'a prise dans ma vie. Elle est à la fois un obstacle et une inspiration, muse et faire-valoir, ennemi juré et navigatrice, joie et agacement. Il m'a semblé voir un lien entre les deux. Ils sont capables de vous porter autant vers de beaux paysages oniriques que vers les plus sombres cauchemars. Pendant de longues années, j'ai tenu un journal d'elle lorsqu'elle s'endormait et j'imaginai qu'elle pouvait rêver de la boîte. Elle dégageait une innocence et un air d'autre monde que je trouve captivants. Mais dans la "vraie" vie elle aime aussi se déguiser et jouer avec moi. Elle ne voit pas très loin et depuis de longues années nous utilisons des jumelles pour regarder à la fois vers l'avenir ou vers le passé. Les jumelles sont une aide et un obstacle en même temps ; une métaphore de ce que nous pouvons "voir" ; de ce qui, dans le monde, est réel ou doit être inventé. Il y a même une Whalebone box imaginaire dans ses rêves, qui trouve une sorte de "réalité" dans le film. Faite de papier, très légère, elle a sa magie propre. Eden est notre guide et notre narratrice, notre "Stalker". Et finalement, c'est son esprit qu'explore ce voyage. Sa parole est très limitée et quelque peu idiosyncratique – ce que, suite au langage inventé dans mon film précédant *Lek And The Dogs*, j'avais envie d'explorer. Elle assure la plus grande partie des voix off que je traduis ensuite pour elle ; mais, comme le film, elle est insondable.



D'où vient le texte chuchoté ?

De Helen Paris, une performeuse avec qui j'ai travaillé pendant des années. Certains mots sont à elle, d'autres à moi. Elle est "moi" dans le film ; c'est l'une des plus merveilleuses chuchoteuses.

Dans ce film, le personnage principal est Iain Sinclair. Comment avez-vous collaboré avec lui à l'écriture ?

La boîte est restée sur son bureau pendant presque trente ans, comme un témoin de l'écriture de Iain. Il voyait la boîte comme une batterie animale. Beaucoup des paroles du film sont tirées de ses écrits. Des sons, des images et des voix sont toutes mélangées très intuitivement dans un collage. Il n'y avait pas de budget pour le film ; tout le projet était très spontané. Mais ce film a peut-être été le plus difficile à monter pour moi depuis Gallivant, il y a presque vingt-quatre ans. Il me possédait. J'étais hanté par la boîte et elle me rendait fou...

Pendant le voyage, vous rendez visite à de nombreux poètes. Le film est aussi un hommage à l'artiste Susan Hiller. Pourriez-vous nous en dire plus ?

Dans l'écriture de Iain, comme dans ma propre pratique artistique, la poésie et la philosophie ont toujours eu une certaine importance. Nous sommes allés visiter les tombes de deux des plus grands poètes en Grande Bretagne : Basil Bunting en Angleterre du Nord et Sorley Maclean en Ecosse. Nous avons envie de leur faire sentir la puissance de la boîte. Nous avons également rendu visite à la poétesse contemporaine MacGillivray, la rencontrant dans une vieille église où elle s'efforce de faire passer pouvoir de la Boîte à travers son corps pour faire sortir de ses tripes et de sa bouche le bruit le plus obsédant et dérangeant. Elle entre en transe, comme possédée par une "sirène". Susan Hiller était ma tutrice au Slade à Londres il y a très, très longtemps. Son intellect tranchant et son esprit critique m'ont toujours intimidé. Nous nous sommes retrouvés à l'occasion d'un festival de cinéma où elle m'avait attribué un prix pour l'un de mes films intitulé *Their Rancid Words Stagnate Our Pond*. Elle était très enthousiasmée par le projet The Whalebone Box. Nous nous réjouissions de rester en contact mais elle nous a quittés à peine quelques semaines plus tard... Ma méthode est celle du collage car elle inclut des éléments du Surréalisme, de Dada et du Situationnisme comme de la "lo-fi" et du "fait maison". C'est l'art de l'objet trouvé, mais je crois que les composantes les plus significatives sont l'accident, le hasard et la coïncidence. Il me semblait donc juste que Susan revienne dans ma vie au moment même où la sienne arrivait à son terme... mais son esprit et son inspiration sont peut-être aujourd'hui beaucoup plus forts qu'ils ne l'ont jamais été auparavant.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

LA BALEINE · 15H45

BEAU TEMPS MAIS ORAGEUX EN FIN DE JOURNÉE

DE Gérard Frot-Coutaz

En présence de Marie-Claude Treilhou, cinéaste
et Gaël Teicher, distributeur du film.



« Ce sont des personnages qu'on ne voit pas beaucoup dans le cinéma français. On ne voit pas beaucoup une femme qui a des grands enfants, qui vient de quitter son boulot, qui commence la retraite depuis pas très longtemps et qui tout d'un coup a le reflux sur elle de toute sa vie et qui ne sait pas quoi en faire. Bon, je pense que tout le monde a dans sa vie quelque chose qui correspond à ça, qui est obscène aussi dans le sens où, tout bêtement, le cinéma, en général, évite la question. »

Serge Daney

La Imagen del Tiempo

Jeissy Trompiz

LE MUCEM · 14H

En présence du réalisateur
et de la productrice Teresa Labonia



Votre film, *La Imagen Del Tiempo*, est un hommage à la Havane, doublé d'une métaphore sur la situation actuelle de l'île. Au début, une voix off explique : « Le personnage est comme le pays aujourd'hui, à la fois à l'arrêt et en train de changer, de courir à droite à gauche sans but, tout comme Cuba. » Était-ce le point de départ du film ?

Oui, c'est une métaphore. Cuba illustre bien la situation politique actuelle en Amérique Latine. Le capitalisme et le socialisme ont perdu toute crédibilité, et il n'y a pas de troisième voie (l'heure est peut-être venue de créer une nouvelle révolution). Cuba est en pleine mutation, mais personne ne sait quels en seront les effets. Je voulais montrer ces changements du point de vue de personnages qui sont eux-mêmes en train de changer, de prendre des décisions, de faire face à des situations incertaines, comme c'était mon cas à cette période de ma vie. Pour moi, le cinéma est l'art du temps par excellence : ce qui est filmé bascule immédiatement dans le « passé », alors qu'au moment du tournage, on pense déjà à ce que cela donnera dans le « futur » (une scène de film). J'étais fasciné par l'idée de capturer le « présent » au cinéma, c'est pourquoi je tourne sans suivre de scénario prédéfini, je laisse les acteurs improviser. C'est au montage que se définit l'histoire du film, après cette phase où mon instinct me dicte ce que je dois saisir au présent.

Vous mélangez des images documentaires de la ville, de la joie de la population à l'arrivée de la délégation américaine lors de la venue d'Obama, plus de cinquante ans après la rupture diplomatique, avec des images d'archives en 8mm, et les préparatifs d'un film de fiction. Pourquoi avez-vous choisi d'entremêler ces différents styles d'images et de narration ?

Je n'avais pas envie de faire un pur film de fiction ni un documentaire. Je voulais faire un film comme un organisme ouvert, dont on peut voir à la fois l'intérieur et l'extérieur. Je pense que les films de fiction représentent parfois mieux la réalité que les documentaires. Avec ce film, j'ai aussi voulu jouer avec ce côté « fondu enchaîné » entre documentaire et fiction. Ainsi, la plupart des personnages s'inspirent de personnes réelles que je connais. Je ne prétends pas représenter la vérité sur ce qui se passe à Cuba. Ce qui m'intéresse plutôt, c'est montrer l'état d'incertitude dans lequel Cuba est resté plongé ces dernières années. Les images d'archives (récentes ou plus anciennes) me permettent de braquer l'objectif sur le passé et le présent de Cuba, et de montrer deux périodes majeures de changement dans le pays : la révolution et l'après-révolution.

Vous ouvrez un dialogue avec les spectateurs, que vous appelez « mes amis invisibles ». Pouvez-vous nous l'expliquer ?

Le réalisateur parle sans cesse avec les personnages et avec les spectateurs, mais on ne le voit jamais, pas plus qu'on n'entend Laura (le personnage manquant dans le film). On aperçoit à peine le grand-père espion dans les images d'archives. Quand le directeur appelle les spectateurs ses « amis invisibles », il reconnaît leur condition partagée : ils ne peuvent pas se voir. On pourrait comprendre cette

phrase comme une invitation à se rapprocher, à créer une forme de communication horizontale.

Le scénario repose sur la rencontre entre un homme, Alejandro, et une femme, Lucia, qui cherchent tous les deux Laura, pour des raisons différentes. C'est une histoire de cœur en forme de lettre d'amour à Cuba. Pourtant, vous vous moquez, non sans ironie : « Les films d'amour, c'est des conneries, pas vrai ? »

Laura est une métaphore de Cuba. Elle est comme Godot dans *En attendant Godot* de Beckett, une sorte de prétexte, le mélange des attentes des personnages. En effet, cette histoire d'amour n'est pas dénuée d'ironie, et c'est un portrait, ou une lettre adressée au Cuba où j'ai vécu.

Dans sa quête, le couple rencontre des personnages singuliers, comme les jumeaux noirs, des athlètes toujours en mouvement. Tout comme le film est sans cesse traversé par la présence d'Alejandro et de Lucia, qui marchent dans la ville. L'énergie des corps, en corrélation avec l'énergie de la ville, construit une sorte de chorégraphie sous forme de prose, une ode au corps, aux états d'esprit. Quelles étaient vos sources d'inspiration durant le tournage ?

Je n'aime pas parler d'influences ou d'inspirations, mais je ne peux nier qu'elles existent. Je suis influencé par Godard, Antonioni, David Lynch et bien d'autres. Plus spécifiquement pour ce film, je tiens à citer Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del Subdesarrollo*), Pietro Marcello, Chris Marker et Jonas Mekas. Mais ma référence principale reste *En attendant Godot* de Beckett. Je me suis demandé ce qui se passerait si Alejandro et Rita ne pouvaient pas attendre leur Godot, Laura, et qu'ils étaient obligés de la chercher. C'est pourquoi j'ai créé cette errance dans la ville, comme s'ils étaient dans un labyrinthe.

Mais au fond, ce film est pour moi l'occasion de prendre conscience de ma propre perception du monde, de mon propre point de vue, plutôt que de tenter d'imiter un quelconque modèle.

Votre film propose une réflexion sur la temporalité, sur les différents temps (passé, présent, futur), et sur notre relation au temps. « Le paradis, c'est le présent ». Vous citez ces mots de votre grand-père, un agent double pour les gouvernements anglais et allemand. Pourquoi avez-vous imaginé cette histoire ?

J'ai entendu parler de l'histoire de Garbo, un agent double pendant la Seconde Guerre mondiale, qui s'est échappé après la guerre et qui a vécu jusqu'à sa mort au Venezuela, près de l'endroit où je suis né. Quand j'ai découvert son histoire, je me suis demandé ce que ça fait de devoir « oublier » son passé, l'éliminer totalement. Quand j'ai commencé à numériser des films amateurs en 8mm et en 16mm trouvés à Cuba, je me suis dit que Garbo aurait très bien pu être un réalisateur du dimanche, cherchant à maintenir sa mémoire en vie, comme eux et comme Morel dans le roman *La Invención de Morel* (*L'Invention de Morel*) de Bioy Casares, un personnage obsédé par l'idée de sauvegarder une partie du présent pour l'éternité.

Propos recueillis par Fabienne Moris

Fendas

Carlos Segundo

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 16H30

En présence du réalisateur
et des producteurs
Justin Pechberty,
Daniela Antonelli Aun
et Liyan Fan



Fendas décrit la vie et le travail d'un jeune scientifique dans un Brésil presque désert. D'où vient cette idée ?

Le processus de création autour de la conception de mes films part toujours d'une image. Visuelle et (ou) sonore, cette image se situe à la frontière ténue entre le possible et l'impossible de la vie. Une image presque toujours en ligne de fuite. *Fendas* a également commencé à partir d'une image et d'un temps spécifique : une femme qui crie en direction de la mer, sûre qu'à un moment, quelque part, quelqu'un pourra l'entendre. A partir de cette image je commence à travailler ce qui entoure mon personnage, sa personnalité, l'atmosphère physique. Qui pourrait-elle être ? Sur quoi travaille-t-elle ? Comment croiser et mélanger ces deux territoires : interne, la subjectivité de Catarina et externe, les lieux où elle va. Et aussi, comment l'un peut interférer avec l'autre.

Les dialogues du film rappellent souvent des situations hors-champ, créant une tension entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Pourriez-vous expliquer ce choix ?

J'aime beaucoup travailler avec l'imagination du spectateur. Que voit-il avec ses oreilles ? Lorsque j'utilise systématiquement une caméra fixe dans mes films, le hors champ est très important. Et ça me permet d'explorer différents points de vue de la scène.

Catarina est un personnage très convaincant: les multiples nuances de sa personnalité la font transcender les stéréotypes de la représentation féminine. Comment avez-vous travaillé son rôle ?

L'univers féminin est quelque chose d'incroyable. Il y a là d'intarissables nuances. Il y a aussi une force, une sensibilité, une part de mystère et d'imprévisibilité. Il y a du doute, du risque et de l'incertitude. Tout ça mis ensemble crée une matière merveilleuse pour un personnage. Le problème généralement, c'est que la plupart des hommes, je parle aussi des réalisateurs, ne comprennent ni ne voient rien de tout ça. Au contraire, ils traitent leur personnage féminin comme un objet vide. J'essaie de m'éloigner de ça. Les décors du film contribuent à créer une atmosphère surréaliste, presque suspendue dans le temps. Pourquoi avez-vous filmé dans cette région en particulier ?

J'habite à Natal, ville où j'ai tourné *Fendas*, et Catarina est un peu une sorte d'alter ego. Comme elle, je suis professeur à l'université. Evidemment, il y a une géographie très favorable à Natal. Les dunes, la mer, le vent, le soleil. Natal est aussi considérée comme la grande ville brésilienne la plus proche d'Afrique. Mais je pense que cette atmosphère et cette suspension du temps proviennent en partie de la façon dont j'ai mis en scène le film. Les espaces vides, la distance entre la caméra et Catarina, la durée et le mouvement du corps à l'image.

Le son est au coeur du film, sa matière étant au centre de la quête de Catarina. Comment l'avez-vous travaillé, en particulier au montage ?

Catarina écoute le son à partir de la lumière. En particulier, elle cherche à déchiffrer des voix dans ce nouvel espace sonore. C'était un moment très difficile à travailler au montage son. Il fallait concevoir cet espace sonore ouvert par les recherches de Catarina sans en atténuer la force. On a essayé à tout prix de bien délimiter les deux dimensions temporelles.

La caméra recadre les images, les recentre, fait des zooms, jusqu'à complètement les déconstruire, à la recherche d'une vérité plus profonde. Comment avez-vous travaillé cet aspect ?

Détruire l'image pour trouver le son. Empêcher les yeux de voir pour permettre aux oreilles de prendre le relais. Écouter au lieu de parler. Tout le reste est la conséquence de ce point de départ. En quelque sorte, elle va plus loin que le personnage de Thomas dans *Blow up* d'Antonioni.

En questionnant sans arrêt ce que nous entendons et voyons, le film interroge la capacité du cinéma à saisir la réalité. Cet enjeu était-il présent lors de la réalisation ?

C'est un point de vue très intéressant sur le film. Mais je pense que le film va un peu plus loin et souligne l'incapacité de quelqu'un à saisir la réalité. En même temps, il nous ouvre la possibilité de réinventer cette réalité. Le film aborde aussi la question du possible, de la probabilité, notamment à travers la référence à Schrödinger. Cette probabilité est le moteur de notre vie, comme une énergie étrange qui nous rend fragile et en même temps nous pousse à nous mouvoir. C'est une des choses les plus importantes. À nous d'être attentifs à ces multiples rencontres plus ou moins probables que nous faisons au quotidien. Par exemple la rencontre, par le comité de sélection, parmi plusieurs autres, d'un film qui s'appelle *Fendas*.

MASTERCLASSE

Sharon Lockhart

DEMAIN · LE 12 JUILLET

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE · 10H

PRÉCÉDÉE DE LA PROJECTION DE

Nō

JURY FIDL

Propos recueillis par Fabienne Moris

Meng Xie



Vous avez été curateur au Centre Ullens pour l'Art Contemporain, le premier centre d'art privé de China. Quels artistes avez-vous exposé ? Quel projet aviez-vous en tant que curateur ?

J'y ai été le programmateur cinéma pendant cinq ans, et je programmais principalement pour l'espace cinéma que nous avons. Je programmais le programme de cinéma à l'année, environ 200 films par an, d'auteurs internationaux comme de cinéastes chinois indépendants : Chris Marker, Werner Herzog, Yasujiro Ozu, Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Fei Mu, Yang Fudong, Lou Ye, Zhang Yuan, Wu Wenguang, et les premières rétrospectives en Chine d'Aki Kaurismäki et d'Apichatpong Weerasethakul. J'essaie de présenter le meilleur du cinéma mondial à un public chinois, et simultanément de soutenir la scène indépendante locale.

Je choisis des projets sur la base de la valeur artistique du projet, de sa valeur sur le marché international, et de sa valeur sur le marché chinois. Les contenus liés à la Chine ont plus de chances, puisque nous pouvons aussi fournir un soutien local à la production et inclure des professionnels locaux, mais ce n'est pas du coup obligatoire. Rediance a pour ambition d'outrepasser les frontières et de continuer à construire des liens avec les réalisateurs les plus originaux, afin de saisir l'essence du cinéma mondial contemporain.

Vous allez découvrir le FIDLab en tant que membre du jury. Quelles sont vos attentes ?

J'admire vraiment la stratégie curatoriale générale du FID. En tant que producteur et vendeur, je pense que je pourrais contribuer aux projets du FIDLab de plusieurs manières. J'espère aussi trouver de l'inspiration et du défi chez les espoirs sélectionnés dans le programme.

Christoph Friedel



Producteur à Pandora Films, vous accompagnez des cinéastes allemands (Pia Marais, Christian Schochow, Ulrich Köhler, Andreas Dresen, ...), mais vous êtes aussi acif dans la coproduction internationale (Claire Denis, Bertrand Bonello, Aki Kaurismäki, Léos Carax, ...), quels éléments vous décident à produire un film ?

Produire un film est une décision de long terme, c'est la combinaison d'une croyance personnelle en un artiste et de la capacité à trouver l'argent nécessaire et à donner à l'artiste la place dont il a besoin et qu'il mérite. Plus un film est cher, plus c'est aussi une question de marché potentiel. Je suis aussi curieux d'apprendre à connaître d'autres cultures et d'autres genres.

Producteur expérimenté, quels conseils donneriez-vous à de jeunes producteurs souhaitant initier une coproduction internationale ?

Faites confiance à votre goût, cherchez des gens de votre génération avec des goût et expérience similaires. Et testez votre projet en le confrontant au marché, définissez pour un film votre propre marché. Cela peut-être avant tout les festivals, cela peut-être en partie les salles, mais soyez honnête avec vous-même.

Participant régulièrement au FIDLab comme professionnel, cette année vous êtes membre du jury, quelles sont vos attentes ?

Rencontrer des projets et des personnes intéressants, être surpris par des idées de films que je n'ai pas l'habitude de rencontrer. Se rafraîchir, c'est pour moi le sens du FIDLab. Et puis aller nager tôt le matin, comme les dernières années.



Marie Logie

Vous êtes la directrice d'Auguste Orts, plateforme de production, fondée par un collectif d'artistes, les belges Manon de Boer, Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Anouk De Clercq. Une idée rarement exploitée en Europe surtout au début des années 2000 alors qu'elle est plus développée en Asie et en Amérique Latine. Comment cela est-il né ? Comment ces artistes et cinéastes se sont-ils agrégés ?

Ces 4 artistes se connaissent pour avoir travaillé dans le champ audiovisuel à Bruxelles pendant un certain nombre d'années, chacun avec un parcours individuel. Ce milieu bruxellois est vivant mais pas très grand : les gens se rencontrent facilement. Quand ils m'ont

approché en 2006, ils avaient une résidence au centre d'art Beursschouwburg de Bruxelles et ils voulaient voir ce qu'ils pourraient partager, en termes de savoirs et d'aides pratiques, pour la production et la distribution de leurs œuvres. J'ai quitté mon travail pour prendre part à cette aventure avec eux, sans stratégie claire ni salaire. Depuis, cela fait presque 13 ans que nous travaillons ensemble et les 4 artistes fondateurs sont là, ainsi que des productions d'autres artistes invités. Notre aventure conjointe est un apprentissage par la pratique et le partage d'expériences, plutôt qu'une accumulation de grands manifestes ou de slogans. Comme cela me plaît.

Votre catalogue, en plus de la production de ces artistes, compte des artistes associés, tels que Dora Garcia (*Segunda Vez* – Grand Prix FIDMarseille 2018) ou Annik Leroy. Sur quels critères choisissez-vous les artistes invités ?

Les quatre fondateurs d'Auguste Orts soutiennent des artistes dont ils se sentent proches, avec un projet qu'ils souhaitent développer... Ce peut être un étudiant récemment diplômé ou un artiste déjà plus confirmé. Un des fondateurs présente un artiste ou un projet, puis nous choisissons ensemble, selon nos capacités, notre emploi du temps, selon ce que nous pouvons apporter au projet. Nous essayons de développer un projet invité par an. Les projets d'artistes invités permettent de faire émerger des voix, des méthodes, des réseaux différents au sein d'Auguste Orts, ce qui est très nourrissant.

Vous connaissez le FIDLab en tant que porteuse de (*Blue Meridian* de Sophie Benoot – FIDLab 2009, *Segunda Vez* de Dora Garcia – FIDLab 2015), quelles sont vos attentes en tant que membre du jury FIDLab ?

J'espère surtout que les porteurs de projets trouveront du soutien, avec les prix du FIDLab, les rencontres, les liens qui se feront... Personnellement, je me réjouis de découvrir les projets et de rencontrer les réalisateurs et les invités. Je trouve que c'est important de temps à autre d'éteindre son ordinateur, de quitter le bureau, et de rencontrer des gens qui travaillent avec passion dans ce domaine, poussés par le cinéphilie. Et le FIDLab est un contexte merveilleux pour les rencontrer.



Tsai Ming-liang
Walker
8 films, 7 villes, 8 marches d'un moine bouddhiste
Taipei • Hong Kong • Kuching
Tokyo • Zhuangwei • Marseille • Yunlin

LA FRICHE LA BELLE DE MAI
14-19H • PROJECTION EN CONTINU DE 6 FILMS
**Walker • Sleepwalk
Diamond Sutra • Walking on
Water • No No Sleep • Sand**

Friche la Belle de Mai • 41, rue Jobin
13003 Marseille

3BISF
13-17H • PROJECTION EN BOUCLE DE 4 FILMS
**No Form • Walker • Sand
+ Vagabondage d'Evelyne Didi**

3Bisf • 109 Av. du Petit Barthélémy
13100 Aix-en-Pce



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



30° Festival International de Cinéma Marseille

9-15 Juillet 2019

REMERCE SES PARTENAIRES OFFICIELS



Le Conseil d'administration du FIDMarseille : 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 FIDMarseille : 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.

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

www.fidmarseille.org