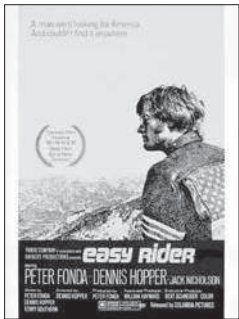




JOURNAL/DAILY • 13/07



THÉÂTRE SYLVAIN • 22H ENTRÉE LIBRE

Easy Rider Dennis Hopper

"I was in Toronto, Canada, when I first put the story together. It came up in my mind, but I didn't write it down, I was just describing a story. I knew that we were going to get killed, of course, and I knew what I was going to say. So from the moment we started working until the moment we say that line, "You know what, Billy? We blew it," and that, I knew, was the toughest line. That held the most power of everything else in the film, and I threw it away, on purpose, because it is a heavy line.

However, if you look at it today, people often ask me, is it still relevant today? And I say, "Well, look out the window and tell me we haven't blown it." We keep blowing it worse. So, yeah, it's relevant. Now, the costumes are hippie style and that, but when it just comes to me and Hopper on the bikes, there's no age on that style. Just because I'm wearing the flag on my back doesn't put me in 1969."

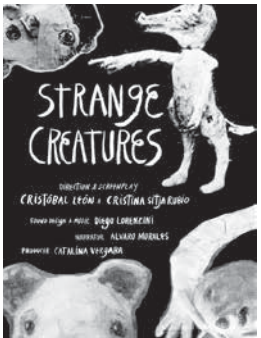
Peter Fonda

SÉANCE SPÉCIALE DES RENCONTRES DU CINÉMA SUD-AMÉRICAIN

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE • 15H

EXTRAÑAS CRIATURAS Cristóbal León & Cristina Sitji

En présence de la réalisatrice Cristina Sitji



Katsuya Tomita

JURY
DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE
ET RÉALISATEUR DE TENZO

Saudade, votre premier film, montre des travailleurs dans le bâtiment et accorde une large présence aux Brésiliens d'origine japonaise, rarement montrée dans le cinéma japonais. L'origine du film ?

Ayant quitté depuis longtemps ma région natale pour vivre à Tokyo, j'avais besoin de redécouvrir Yamanashi. Au cours d'une année de recherches, j'ai découvert la communauté des Nippo-brésiliens de cette région, et qu'il existait de nombreuses communautés d'immigrés au Japon. Cet aspect méconnu du pays m'est apparu comme un sujet à aborder.

Le personnage principal de *Saudade* rêve de vivre en Thaïlande. Votre second film, *Bangkok Nites*, montre un personnage japonais vivant en Thaïlande. Comment évoquer ce rapport du Japon à la Thaïlande ?

Dans son histoire, le Japon a envahi ses voisins d'Asie. Mais à l'époque, certains Japonais insistaient sur la nécessité de coopérer avec ces pays. Pourquoi ces gens ont-ils été écartés du pouvoir, et pourquoi le pays a-t-il choisi la voie de l'invasion ? Puisque le gouvernement actuel du Japon a l'air de prendre le même chemin, j'ai choisi la Thaïlande et le Laos pour réfléchir à cette question.

[suite de l'entretien à retrouver en dernière page]

SÉANCE SPÉCIALE FID/MARSEILLE JAZZ FESTIVAL DES CINQ CONTINENTS



LES VARIÉTÉS • SALLE 2 • 15H
En présence du réalisateur

ZORN 1

DE Mathieu Amalric

« Ceci n'est pas un film... (comme dirait l'autre)
Pas documentaire, pas amateur, pas d'archives, pas de générique, pas de producteur, pas de titre !... Ne vous attendez à rien. Si ce n'est que oui, depuis un peu plus de ... sept ans maintenant, j'ai souvent une caméra quand on se voit, avec John.

Lui qui déteste ça pourtant. Tout ça parce qu'au début, une chaîne de télévision souhaitait un portrait de Zorn et John m'a demandé si je voulais le tenter, ce portrait. On a commencé mais très vite, on a oublié qu'il y avait une commande. Et on a continué, absolument sans raison. Sans s'en parler. Sans se parler. C'est à dire sans commentaires, demande d'explications, interview, pédagogie. Plutôt le respect absolu d'un mystère, d'un secret, d'un pacte, d'une amitié.

Alors voici... Des fragments. Des moments où il se trouve que j'étais de passage. Et que toujours Zorn était dans la musique. Concert, répétition, mixage studio, présence au Stone, balance, écoute depuis les coulisses... tout, dans tous les coins, même si souvent c'est sa ville de New York qui nous liait, lui qui part le moins longtemps possible de son chez lui, le même depuis 40 ans.

Alors on s'est dit... montrons ces éclats de sept ans que Caroline Detournay, monteuse de cinéma, a fait résonner ensemble...

Et ne le finissons jamais ce film, continuons jusqu'à ce que je ne sais quoi... Et pourquoi pas, dans sept autres années, d'autres variations, d'autres rythmes à venir dans ce film sans fin, j'espère, d'une tendresse infinie. »

Mathieu Amalric

PREMIÈRE MONDIALE • WORLD PREMIERE



THÉÂTRE DE L'ŒUVRE • 19H30

En présence de la réalisatrice,
d'Arnaud Gelis, Axel Caillaud, Laura Deleaz,
Mireille Dejean, Philippe Poli, Sarah Lemaire,
Steve Frick, François Pontailier, Delphine Maurel,
Alain Lemaire et Michel Gelis

Vagabondage Evelyne Didi

PENDANT LE FID, VAGABONDAGE
EST PROJETÉ EN CONTINU AU 3BISF,
LIEU D'ARTS CONTEMPORAINS À AIX-EN-PROVENCE.



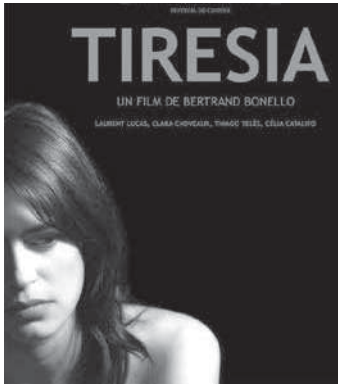
Vous avez réalisé *Vagabondage* autour des bâtiments d'un ESAT, au sein duquel vous avez mené avec travailleurs et comédiens un travail de longue haleine. Comment cette expérience a-t-elle débuté, comment avez-vous conduit cet atelier avec eux ?

C'est venu d'une histoire d'amitié avec Bruno Geslin, metteur en scène que j'admire et respecte pour son engagement et sa radicalité. Sa proposition : nous serions trois artistes à travailler séparément pendant trois ans sur un projet nommé *Prenez Garde à Fassbinder*, avec les acteurs dits handicapés de l'ESAT La Bulle Bleue, à Montpellier.

[lire suite page suivante]

Bertrand Bonello

MUCEM • 10H
PRÉSENTE



VIDÉODROME 2 • 19H30

LES ANNÉES SCOPITONE

2

Second programme
de films Scopitone, ancêtre
du clip vidéo, jukebox visuel
qui accompagne l'explosion
pop des années 60.

LA FABULERIE • 16H30

Meet the festivals

PANEL DE FESTIVALS
INTERNATIONAUX

VIENNALE, AUTRICHE • VISIONS DU RÉEL,
SUISSE • DOCLISBOA, PORTUGAL •
JEONJU INTERNATIONAL FILM FESTIVAL,
CORÉE DU SUD • FIC VALDIVIA, CHILI •
TORINO FILM FESTIVAL, ITALIE • FORUM
BERLINALE, ALLEMAGNE • MAR DEL PLATA
INTERNATIONAL • FILM FESTIVAL,
ARGENTINE • FESTIVAL INTERNATIONAL
DE CINÉMA DE CALI, COLOMBIE •
LOCARNO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL,
SUISSE • FESTIVAL DU CINÉMA
MÉDITERRANÉEN DE TÉTOUAN, MAROC
• FIRST LOOK MOMI NEW YORK,
ÉTATS-UNIS • PORTO/POST/DOC, ESPAGNE
• DOHA FILM INSTITUTE, QUATAR •
QUINZAINÉ DES RÉALISATEURS, FRANCE •
25 FPS FESTIVAL, CROATIE

...



LA FABULERIE

10, boulevard Garibaldi
13001 Marseille

Katsuya Tomita

MUCEM • 12H30

PRÉSENTE



JURY PRIX PREMIER ET CNAP

**Propos recueillis
par Fabienne Moris**

Ali Cherri

Artiste utilisant l'image en mouvement, comment définiriez-vous votre rapport au cinéma en général ?

Je développe actuellement mon premier long métrage de fiction tourné au Soudan, un film qui se trouve entre le cinéma et l'art contemporain. Ce qui différencie ce nouveau projet de mes courts métrages est surtout les modes de développement, d'accompagnement et de financement du film, et non la manière dont je traite l'image en mouvement. Le passage d'une forme à l'autre est très fluide.

Libanais, vous vivez désormais à Paris. Pensez-vous que cet exil affecte votre pratique ?

Je ne suis pas en exil en France. En tant qu'artiste je suis souvent amener à voyager pour accompagner ou produire mon travail. Le fait d'habiter dans une ville ou une autre est secondaire dans ma pratique.

Vos travaux ont souvent un enjeu politique, même s'il ne se manifeste pas nécessairement immédiatement. Comment qualifieriez-vous votre approche ?

Tout geste créatif est un geste politique. Notre façon d'imaginer, c'est à dire de produire des images, est directement liée à notre façon d'aborder la politique, car d'une part notre imagination est politique et d'autre part, faire de la politique c'est mettre en œuvre sa façon d'imaginer.

Votre travail a déjà été montré au FID, c'est cette année en tant que jury que vous êtes présent. Comment pensez-vous aborder cette mission ?

Faire partie d'un jury est une occasion de voir un très grand nombre de films produits récemment. Je veux d'abord défendre des projets audacieux et des cinéastes qui prennent des risques.



Pauline Curnier Jardin

Originaire de Marseille, vous vivez et travaillez désormais à l'étranger. Comment traduiriez-vous votre rapport à ce territoire ?

Je n'ai compris que très récemment combien mon enfance et plus particulièrement mon adolescence passées à Marseille insufflaient les formes que j'invente. Les personnages que j'écris, leur style, leur façon de régler leurs problèmes, leur relation, leur discussion, leur corps, leur langue – ont, même s'ils sont aussi pétris de ce que j'ai pu récolter ailleurs dans d'autres cultures – toujours quelque chose « du Sud » Le rapport homme-femme est unique ici et je suis plutôt contente de m'être construite dans ce rapport-là, qui n'était pas simple pour une fille, mais extrêmement fondateur et libérateur.

Le rapport au corps, dedans, dehors, sans dessus-dessous, habillé-déshabillé, brouillon, et à l'appétit, à l'oisiveté, la vie à l'extérieur aux sempiternelles interactions, railleries et commentaires inouïs sur le présent sont des choses profondément inspirantes.

Artiste aux champs d'activités multiples, vous faites des films : comment décrieriez-vous votre rapport au cinéma en général ? Et dans le cadre de votre pratique ?

Je répondrais que je ne fais en vérité que des films...Du moins dans ma tête. Quand je fais un dessin, une sculpture, une installation, quand j'écris une chanson ou fais un collage, il y a un désir de faire un film derrière, caché ou pas. Je n'ai pas souvent les moyens de faire un film, mais aussi je n'ai pas souvent la patience de limiter cette envie pressante de raconter une histoire pour entrer dans la longue et

périlleuse aventure de la production. Alors je me débrouille comme une plasticienne, c'est à dire seule, avec des crayons et de la peinture, de l'argile et des bouts de bois. Mais voilà... Aujourd'hui, je viens de finir un film, et il n'y a rien de plus heureux. L'an prochain, j'écirai mon premier long-métrage, c'est l'aventure la plus excitante qu'il m'est donné de faire.

Pouvez-vous nous dire quelques mots de votre projet filmique en cours, présenté l'an dernier au FIDLab ?

Quelques mois après le FIDLab, j'ai développé l'écriture du personnage principal du film, Giorgetto, à travers une performance où je raconte sur scène sa vie, son enfance et son adolescence, sa situation sociale et ses ambitions, accompagnée du musicien Geo Wyeth et de 4 choristes formidables (dont Lisa Burg). Je suis très contente de la pièce elle-même mais aussi d'avoir « performé » mon protagoniste. Je cherchais l'empathie avec ce personnage a priori insupportable. Alors, de l'interpréter, de raconter sa vie, ses parents, ses cauchemars et autres traumatismes, j'ai l'impression que je le connais bien et que je l'aime bien. Je peux écrire le reste maintenant. Je vais passer l'année prochaine sur mon « terrain de recherche » en Italie. Les choses vont se transformer là-bas.

Membre du jury, quelles sont vos attentes ?

J'espère qu'il y aura des choses bizarres, puissantes et désespérément belles. J'attends de rire aussi, comme à peu près toujours même si c'est juste à l'intérieur.

[suite de “Vagabondage”]

Dialogues très précis et ciselés, choix des musiques et exploration de l'espace... Quel a été le processus d'écriture de votre film ? Quels étaient vos partis pris de départ, l'impulsion première ? Comment sont nés vos personnages et comment avez-vous choisi vos comédiens ?

Ils étaient là, chacun déjà riche de son histoire, dans un site marqué par ses usines et leurs travailleurs. « Et je gagnerai à pas pressés la zone qu'ont choisie pour frontière le bruit et le silence entre trois hangars de tôle ondulée et un sapin resté debout » : j'avais apporté le *Manuel à l'usage des habitants des villes* de Brecht et mon premier geste pour les emmener dans le travail a été de leur montrer *Le Clochard*, premier court métrage de Fassbinder, et de sortir le reproduire dehors. Ma décision était de désertter la scène théâtrale, de voisiner avec les travailleurs dans la langue de Fassbinder et d'écrire pour chacun un parcours au plus proche de leurs histoires, avec les mots des écrivains qui ont été les sources de toute une partie de ses films et de ses pièces.

Le tournage a été très rapide, ce qui confère au film sa grande vivacité, son énergie singulière. Contrainte acceptée ou parti pris ? Pouvez-vous nous parler de ce tournage et de sa préparation ?

Le désir d'avoir une trace de cette plongée avec eux dans l'œuvre de Fassbinder, et de fabriquer quelque chose dont j'ignorais tout au premier jour, m'a sauté dessus. Il nous a fallu aller jusqu'au bout de l'histoire dont le clochard était l'ouverture. Les acteurs étaient puissants et fiers de leur travail et quand l'énorme orage nous est tombé dessus, le seul jour où nous pouvions tourner, je leur ai demandé « voulez vous quand même le faire ? » Et oui, la décision était une contrainte acceptée. Il est aussi possible que j'aie trouvé là-bas ma juste place pour toucher du doigt une utopie d'acteur.

Après une importante carrière de comédienne, principalement au théâtre mais aussi au cinéma, *Vagabondage* est votre premier film en tant que réalisatrice. Ecriture et mise en scène sont travaillés par une théâtralité marquée. Quel rôle a joué votre expérience du théâtre dans la conception du film ?

L'apparente théâtralité vient de ce qu'ils n'ont pas un langage soi-disant naturel. C'est la très légère distance qui me permet à la fois de donner une dignité et une forme quand il s'agit de parler des exclus. Les poètes sont des partenaires – « il faut que je parle, que je vienne à bout de mes pensées sinon ça me dévore ». Oui je suis actrice de théâtre, mais je suis passée par les routes de Gruber, Marthaler, Langhoff et Kaurismäki, mais aussi Luigi Nono avec sa *Tragédie de l'Ecoute*. Ils ont radicalement, poétiquement et politiquement changé une certaine manière d'être en jeu. J'ai eu, il est vrai, besoin de voir dans les plans beaucoup de choses à la fois (géographie / géométrie), et si deux personnages (personnes) parlent ensemble, pour avoir l'émotion de leurs rapports, j'ai besoin de les avoir tous les deux avec cette petite distance pour ne pas les déranger. Et puis ces acteurs sont tous des portefaix, comme dans le tableau de Goya, et quand ils jouent c'est au fond du temps, comme s'ils avaient une ou deux images de plus par seconde.

Le film s'ouvre par une dédicace à Fassbinder (enfant) et se clôt par une citation de Kafka. Deux auteurs dont l'œuvre témoigne d'une grande attention et affection pour les êtres en marge, pour toutes les minorités. Pouvez-vous commenter ces choix ?

J'aurais rêvé d'accompagner Walker Evans et James Agee pour leur livre *Louons maintenant les grands hommes*. Et je suis née à Saint-Etienne. Quand je l'ai quittée, la ville était toute noire de son charbon.

Vous avez joué sous la direction de nombreux cinéastes, dont Garrel, Kaurismäki, Chabrol, etc. Parmi ces expériences, certaines vous-ont elles particulièrement marquée, influencée, notamment pour la réalisation de *Vagabondage* ?

Quand j'étais petite je voulais être dans les films de Fellini. Je suis allée un jour à Cinecita sur le tournage de *Ginger et Fred*, pensant que s'il me voyait il me prendrait tout de suite, mais quand son regard est tombé sur moi j'y ai lu de la surprise et je me suis enfuie en réalisant que je dérangeais un tournage. Longtemps après, un autre cinéaste dont j'avais dévoré tous les films m'a dit « bonjour mademoiselle, voulez-vous être Mimi dans *La Vie de bohème* ? « Tu ne meurs pas, tu t'endors », c'est la plus belle indication de jeu que j'aie entendue quand on a tourné la mort de Mimi. C'était Aki Kaurismäki.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Birgit Kohler

Programmatrice au Forum de la Berlinale, pouvez-vous préciser comment se construit votre ligne éditoriale et quelles sont les spécificités de votre programme ?

Le Forum de la Berlinale s'intéresse aux œuvres esthétiquement volontaristes, qui peuvent être très diverses. Notre sélection est à comprendre non comme une liste des « meilleurs, » mais comme un rassemblement de films qui prennent des risques, font preuve d'une certaine attitude, et ne font aucun compromis. Le Forum offre de plus une plateforme pour réfléchir sur le medium cinématographique, et a pour volonté de stimuler et de mener, par sa

programmation, un discours social et artistique. Les programmes du Forum, auxquels appartient aussi le Forum Expanded, visent à élargir notre compréhension du cinéma, à aller jusqu'aux frontières du familier et ouvrir des perspectives avec lesquelles concevoir de manière nouvelle le cinéma en rapport avec le monde. Nous incluons tout ce qui contribue à cela : des films contemporains et historiques, analogiques ou numériques, des installations du monde de l'art, de la performance, de la musique.

Puisque le couloir compétitif où vous êtes jury rassemble des films d'artistes et des premiers films, pouvez-vous nous indiquer quel est votre regard sur les pratiques artistiques utilisant l'outil du cinéma ?

C'est aujourd'hui devenu évident que les images mouvants sont aussi bien chez elles au cinéma que dans différents contextes artistiques. De manière générale, je m'intéresse beaucoup à comment le monde de l'art travaille avec des méthodes cinématographiques, car c'est toujours une opportunité de réfléchir au statut contemporain des images mouvantes. Qu'est-ce que le domaine de l'art fait des images mouvantes ? Et qu'est-ce que cela veut dire que les images mouvantes, après avoir quitté le cinéma, y reviennent par la suite ? Comme les ressources respectives en capital sont très inégalement réparties entre les domaines de l'art et du cinéma, je souhaiterais en tout cas que la réalisation de films puisse enfin obtenir le regard du public le statut d'une véritable forme artistique, et que

les projets de films artistiques puissent en conséquence recevoir plus de soutien que cela n'a malheureusement été le cas (en tout cas en Allemagne) jusqu'à maintenant.

Comment pourriez-vous décrire, pour la programmatrice que vous êtes, les enjeux liés aux premières oeuvres ?

Pour un réalisateur ou une réalisatrice, un premier film est naturellement toujours quelque chose de très particulier. Mais comme curatrice aussi l'on se comporte différemment avec un premier film ; en tout cas, il en est ainsi pour moi : dans le cas d'un premier film, je suis tout particulièrement consciente des responsabilités qu'implique le choix des films ou la construction d'un programme. Parce que le choix d'accepter un premier film

ou au contraire de le refuser peut avoir une influence décisive sur la suite du parcours de la réalisatrice ou du réalisateur, qui débute à peine. Au vu de ce contexte, j'accorde toujours aux premiers films une attention et une curiosité particulières.

Familière du FID, mais pour la première fois en jury, quelles sont vos attentes ?

J'attends des films qui me donneront à voir et à réfléchir. Et je me réjouis beaucoup d'en discuter avec les autres membres du jury. Parler ensemble de films est une activité très intense, par laquelle on apprend à mieux connaître non seulement les films et les collègues, mais aussi soi-même et le monde où nous vivons.

La mer du milieu

Jean-Marc Chapoulie

MUCEM · 15H30 En présence du réalisateur et de Nathalie Quintane, ainsi que d'Élisabeth Pawlowski, Elsa Minisini, Stephen Loye et François Marcelly



La Mer du Milieu, dont le titre de travail *Re:Re Méditerranée* (FIDLab2017) faisait référence au film *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, est une collaboration entre vous et Nathalie Quintane. Quel a été le point de départ du projet ?

Avec Nathalie Quintane, on partage l'amour d'un autre film de Jean-Daniel Pollet, *L'Ordre*, sur l'enfermement des lépreux dans l'île de Spinalonga. J'ai fait découvrir *Méditerranée* à Nathalie. Je l'avais vu dans une salle il y a une vingtaine d'années et il m'était resté collé dans la boîte crânienne, pour reprendre des mots de Nathalie. Son montage en spirale avait agi comme un siphon, une sorte de séance d'hypnose qui m'a toujours laissé ce goût jubilatoire de l'incompréhension. Par la suite j'ai tenté de comprendre comment Pollet avait fait ce montage, en le décortiquant plan par plan. Cette grammaire de mot-plan est toujours incompréhensible aujourd'hui. Je crois que ce qu'il reste du film original, c'est simplement cette volonté de percer le secret du montage du film de Jean-Daniel Pollet. Et tenter de le reproduire avec un nouveau paradigme en utilisant des images de caméras de surveillances.

Le film de Pollet, avec le texte de Philippe Sollers, est aussi marqué par son époque. La Méditerranée est vue par ses ruines et son aura mythologique. L'empreinte de Sollers est la marque de la revue *Tel Quel*. Et je pourrais dire que j'ai tenté de prendre au pied de la lettre le nom de la revue : voir le monde et le voir tel quel. C'est à ce moment-là que les caméras de surveillance sont devenues la clé du film. Tout part de là, en fait. Je passais mes journées devant ces caméras en direct. Nathalie Quintane est arrivée à ce moment-là. Je ne voyais qu'elle pour décrire ce monde, avec la clairvoyance et l'humour de ses mots.

Ce film est constitué d'un montage d'images trouvées sur Internet : plans neutres de caméras de surveillance de plage, d'hôtel, de rue...

A l'exception des quatre films syriens, ce ne sont pas des images trouvées mais des images que j'ai enregistrées en direct sur Internet. J'ai passé un an et demi presque quotidiennement à enregistrer ce flux d'images, sans savoir ce qui pouvait surgir devant moi. Or il ne se passe pas grand-chose. C'est devenu une drogue du rien et du vide. J'étais fasciné par cette observation des détails, comme dans la vie. Cela me rappelait des souvenirs d'enfance, et me renvoyait à ce que je suis aujourd'hui, ici, dans mon bureau. J'ai donc fait un lexique de ces figures : du pêcheur à la ligne aux espèces d'oiseaux, jusqu'au différentes tongs, claquettes et sandalettes, en passant par les différents types de bateaux (pêche, plaisance, porte-conteneurs), avec leur mouvement circulaire ou rectiligne, les piscines d'hôtel qui prolongent la mer d'un autre bleu, etc. Avec plus de trois cent heures de rushes, j'ai organisé mon chutier en gardant tout simplement l'ordre des tournages. Je tenais à ce que toutes les saisons de l'année soient représentées. On ne connaît habituellement que l'image de la plage d'été bondée, or les lumières d'hiver sont merveilleuses, la plage enneigée est de l'ordre du fantastique, le premier parasol un évènement. La sélection proprement dite des plans s'est faite par le son. Les images enregistrées étant muettes, j'ai décidé de les sonoriser avec des ambiances et des bruitages pour retrouver ces nuances de couleurs, de lumières, de territoires et les habiter de ces petits bruits de roulettes de valise, de bruits d'ailes d'oiseaux, etc. Je suis parti de ces trente heures de rushes sonorisées pour attaquer le montage, qui a duré dix mois.

Comment avez-vous travaillé avec Nathalie Quintane ?

Nous nous sommes vus régulièrement pendant ces trois années. Nous avons fait beaucoup d'enregistrements sonores où nous nous racontions mutuellement des souvenirs de voyage, de vacances, de rencontres. Puis Nathalie a commencé à m'envoyer quelques textes, et moi quelques images. Nous n'avions pas de règles, juste le souci commun de parler d'aujourd'hui, ici et maintenant. Avec Nathalie, nous travaillons le geste de la reprise, elle des mots, moi des images. Nous n'avions qu'une exigence : le film ne serait pas un montage d'images sur lequel on poserait en surplomb une voix off écrite pour ces images, ni inversement un texte qui ferait naître des images. On a navigué à vue, main dans la main, et je pense que c'est notre amitié qui a donné au film son souffle politique.

Pourquoi la présence d'échanges avec votre fils vous a-t-elle paru nécessaire ?

Lorsque j'enregistrais mes images de caméra de surveillance, le micro de mon ordinateur enregistrerait l'ambiance de mon bureau. En regardant les rushes, j'ai donc découvert que j'avais enregistré sans le savoir des discussions avec mon fils qui venait dans mon bureau prendre des nouvelles de mon voyage 2.0. Peu importe que ce soit mon fils, il est juste le représentant d'une jeunesse, avec sa diction à cent à l'heure, ses réflexions parfois naïves. Il est un *digital native*, comme on les appelle dans les revues spécialisées, avec des réflexions sur l'image qui me font passer pour un vieux ringard ! Cela m'a permis de lancer le ton « parlé » de la voix off, le ton et le rythme de la voix de Nathalie puis de la mienne.

Pouvez-vous donner des précisions quant au bruitage des plans ?

Le son est l'enjeu central de mes films, car le détournement des images y relève moins d'un art de l'association (collage, montage) que de la transformation de leur nature profonde par le son. En les brulant, les plans sont devenus burlesques malgré eux. On peut penser au travail de Jacques Tati évidemment. J'y ai surtout vu une figure sonore presque expressionniste de notre monde. Par petites touches, déformant et stylisant la réalité. J'ai eu la sensation que je fabriquais par ces bruitages la représentation des ruines du XX^e siècle. Le monde d'aujourd'hui est évidemment déjà ailleurs.

La mer est aujourd'hui liée au destin tragique des migrants, à l'échelle mondiale. Est-cela qui vous a conduit à introduire d'autres images, comme cette fête des Martyrs en Syrie en 2014 ?

Les images syriennes sont le fait d'une rencontre, avec Cecile Boex. Elle vivait en Syrie au début de la révolution. Depuis la France, elle recueille tous ces témoignages réalisés par des téléphones portables, pour garder des traces de ce qui se passe là-bas. Pour moi, toutes ces images amateur sont le sel du cinéma d'aujourd'hui. Si nous voyons notre monde, de ce côté nord de la Méditerranée, à travers l'image des caméras de surveillance, j'espère que nous pourrions reconsidérer la nécessité de faire des films en découvrant ces petites merveilles de cinéma venues de Syrie. Elles nous enseignent que l'image naît de la crise, de l'urgence et non de la surveillance.

Propos recueillis par Fabienne Moris

Bab Sebta

Randa Maroufi

MUCEM · 15H30 En présence de la réalisatrice, de la productrice Sophie Penson et d'Ahmed Ben Youssef

Bab Sebta, le point d'entrée entre l'Espagne et le Maroc, est le lieu de tournage de votre film. En quoi ce lieu est-il le point de départ tdu projet (FIDLab2018) ?

Il y a une dimension anecdotique dont je dois parler, parce que mon désir de travailler ce sujet vient de là, d'une manière ou d'une autre. Je suis la fille d'un inspecteur de douane, plusieurs membres de ma famille travaillent dans l'import et l'export, à la frontière de Sebta. Il nous est déjà arrivé de consommer de la marchandise de saisie douanière en provenance de Sebta. J'ai vécu plusieurs années dans la région de Tanger et étudié pendant quatre ans à l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan. J'ai toujours été marquée par l'influence espagnole, quasi omniprésente dans cette région, que l'on retrouve dans le dialecte régional, le mode de vie, et particulièrement dans la culture de consommation.

En décembre 2015, j'ai eu l'occasion de séjourner à la résidence d'artistes Trankat, à l'invitation de Bérénice Saliou, directrice actuelle de l'ICI. J'ai passé trois semaines à faire des allers retours à pied et en voiture pour observer « le ballet » des individus autour de la frontière de Bab Sebta.

Le territoire très particulier de Ceuta génère des rapports humains hors du commun. Il y a une perte de repères, une folie de l'espace. Je veux retranscrire dans ce film cette tension si particulière ressentie sur ce petit territoire qui sépare l'Afrique de l'Europe, en tentant d'y mêler un regard critique sur la société capitaliste, à laquelle s'opposent les stratégies individuelles de résistance les plus étonnantes. En me penchant sur ce territoire, mon intention est de transcrire un état du monde plus général.



Vous reconstituez en studio ce lieu de passage de l'immigration illégale et de la contrebande. Différents lieux sont recréés, et filmés en *top shots* et en de longs travellings. Pourquoi ces choix de mise en scène ?

Comme il est strictement interdit de prendre des images à la frontière, j'ai fait le choix d'envisager ce projet sous un angle plus « conceptuel ». Le film est entièrement tourné dans un studio. La dimension formelle et théâtrale du film est aussi un gage de liberté par rapport au sujet. Je désirais m'éloigner le plus possible de l'image médiatique habituelle qui couvre ce lieu, pour laisser aux personnes filmées la possibilité de s'exprimer dans un espace-temps autre que celui de la frontière. Loin des vrais lieux, je souhaitais donner aux travailleurs une importance qu'ils ont beaucoup moins dans le vrai paysage. Le choix du point de vue zénithal me semblait important, adéquat et plus juste pour analyser un sujet lié à la séparation de deux territoires, cela permet de se rendre compte de la dimension cartographique du projet, cela peut rappeler l'architecture, la topographie mais aussi la surveillance. Les travellings frontaux me permettaient d'obtenir une finesse des détails et des situations, mais aussi laissent une place à la figure humaine, et dévoilent les visages.

Comment avez-vous travaillé le son ? Est-ce une création faite à partir de captations réelles (bruits des hélicoptères, de la police...) ou avez-vous coordonné également ces éléments lors du tournage ?

Parmi les matériaux sonores utilisés, il y a des captations réelles faites à la frontière même, du son direct, des sons pris sur youtube, beaucoup de bruitage... Il y a différentes couches de sons, mais essentiellement de la création sonore en post-production, réalisée en collaboration avec Léonore Mercier. Notamment les éléments comme les bruits d'hélicoptère, de talkie-walkie, tout cela a été créé en post-production. La matière sonore prise lors du tournage n'était pas suffisamment riche et il y avait de la réverbération, puisque tout a été filmé en intérieur dans une ancienne usine de mortadelle transformée en studio.

Différentes interventions sont en voix off, policiers espagnols, contrebandières... Comment avez-vous organisé le casting ?

Il y a d'abord les témoignages des contrebandières que j'enregistrais quand je le leur rendais visite, à partir de 2015, ensuite le témoignage d'anciens travailleurs dans la contrebande à la frontière dont mon cousin et son ami. Après le tournage, au moment du montage son, j'ai réécrit la voix espagnole en m'inspirant d'articles de presse que j'ai fait jouer par une amie marocaine. J'ai aussi interviewé au même moment le beau-père de mon frère, douanier retraité de la génération de mon père qui me racontait des histoires vécues à la frontière de Mellilla. J'ai aussi écrit un passage que je lui ai demandé de jouer en plus de son vrai témoignage. Il y a donc un mélange entre ses vraies histoires et quelques fragments fictifs.

Propos recueillis par Fabienne Moris

Attack the Sun

GWENDAL SARTRE & FABIEN ZOCCO

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 19H

En présence des réalisateurs et du producteur Bertrand Scalabre



Comment est née votre collaboration pour ce film tourné en Californie ?

Nous nous sommes rencontrés lors de notre cursus au Fresnoy (2014-2016). Tout part d'une discussion autour de *Conversation agent conversation* (Fabien Zocco, 2012), une œuvre présentant un dialogue généré automatiquement par une intelligence artificielle et incarné par deux voix de synthèse. Ce dispositif instaure une langue étrange, tant sur le plan syntaxique que dans la façon dont vont s'enchaîner les «idées» exprimées. Il nous a semblé intéressant de reprendre ce principe pour générer les dialogues d'un film.

Quel dispositif avez-vous élaboré ?

L'intelligence artificielle a constitué un axe autour duquel se sont liées nos modalités d'écriture respectives (faisant intervenir des outils numériques en vue d'élaborer du texte pour Fabien Zocco, directement inscrite dans une démarche filmique pour Gwendal Sartre). Le dispositif est ainsi devenu un adjuvant prompt à introduire de l'inattendu dans l'élaboration même du film et de son langage. Le logiciel a composé les dialogues en direct au cours du tournage, les phrases étant relayées aux acteurs au moyen d'oreillettes.

Comment les dialogues et la voix off ont-ils été précisément composés ?

Il y a deux modalités d'écriture. Pour les scènes avec des dialogues, l'intelligence artificielle articule des questions/réponses sibyllines à partir d'une base de vocabulaire dont on l'a dotée. Pour les scènes en voix off, un algorithme recompose une logorrhée étrange

à partir de textes d'Elliot Rodger, un YouTuber californien ayant perpétré une tuerie et qui a inspiré le personnage de Steven. Ces règles de composition obéissent à des logiques mécaniques détachées du sens des mots qu'elles manipulent. La machine incarne l'inconscient incontrôlé du personnage, créant des jeux de distorsion sémantique.

Steven Moran passe son temps à se filmer avec son smartphone, le rapport aux réseaux sociaux est très présent. Pourquoi ce choix ?

C'est précisément parce qu'Elliot Rodger apparaît en permanence vissé à son smartphone qu'il nous a inspirés pour Steven. Il s'agissait de construire un personnage dont le rapport au monde extérieur est strictement médié par un artefact. Cela collait avec le principe du dispositif : un personnage appareillé pour un film appareillé. *Attack the Sun* traite avant tout d'un éparpillement existentiel au travers d'un tissu technologique enserrant un individu. Cela nous a amenés aussi à imaginer un langage cinématographique défini par l'esthétique YouTube/smartphone, le film étant tourné au téléphone.

Quel statut a exactement le personnage interprété par Veronica Zoppolo ?

Ce personnage garde un statut délibérément flou. Elle transite par diverses fonctions au long du film (double, reflet, projection...). C'est aussi un agent d'entraînement de l'action, faisant sortir Steven de sa passivité pour le faire basculer dans le drame. Elle garde toutefois un aspect paradoxal, à la fois apparition irréelle et antagoniste concret.



Comment avez-vous conçu le montage donnant cette structure éclatée, sans chronologie précise, avec différents points de vue ?

Le montage entrelace trois regards issus de trois caméras distinctes. Ce fut un long moment d'écriture a posteriori, à partir du matériau étrange modelé par le dispositif. La question du rythme était fondamentale. La forme globale du film devait retrouver ce principe de désagrégation du langage. L'écriture désarticulée imposée par la machine s'est donc prolongée dans le montage, même s'il ménage bien sûr des moments de fluidité, avec des scènes plus «classiques» où le logiciel intervient moins.

Comment avez-vous déterminé les musiques ?

Gwendal a l'habitude de composer pour ses films, c'est pour lui une façon de saisir des ambiances, des personnages. Certains passages proviennent donc de ses compositions. La musique en général compte beaucoup dans notre relation amicale. Il nous arrive fréquemment de communiquer par l'échange de morceaux, de références... Le choix d'Art of Noise pour le générique s'est naturellement imposé de la sorte.

Le film rappelle l'imaginaire de certains cinéastes américains, Gus Van Sant, par exemple. Quelles ont-été vos influences ?

Évidemment, le choix d'aller tourner à Los Angeles a ancré le film dans une imagerie particulière. Le référent urbain, les paysages prennent donc une place prépondérante à l'image, souvent en décalage avec les limites inhérentes au smartphone. On peut, peut-être, voir là les réminiscences d'un certain cinéma américain incarné par exemple par *The Savage Eye* de Joseph Strick, Sidney Meyers et Ben Maddow (1960).

Propos recueillis par Olivier Pierre

As far as we could get

IVÁN ARGOTE

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 19H

En présence du réalisateur



As far as we could get évoque deux villes aux exacts antipodes l'une de l'autre, Palembang en Indonésie, Neiva en Colombie, votre pays de naissance. L'origine du projet ?

J'ai découvert il y a une dizaine d'années qu'il n'y avait que six paires de villes qui étaient des antipodes exacts. Et j'ai été surpris de voir que Neiva faisait partie de ce groupe restreint. C'est une constante de mon travail : mettre en lumière les liens qui se tissent entre les lieux par l'histoire et la circulation de savoirs et de choses. À un moment je me suis intéressé de plus de près à l'histoire de la notion d'antipode : quand a-t-on commencé à penser à l'autre côté du monde, comment cette idée a-t-elle évolué ? Ce sont des géomètres grecs qui, vers -300, ont inventé la notion quand ils ont réalisé que le monde était sphérique. Ils ont cru qu'il y avait un autre lieu, semblable au leur, à l'opposé de leur pied : "Antipodos". Au Moyen Âge, ce savoir a disparu mais le mot est resté, et c'est devenu une sorte de légende. Le monde est devenu plat. Cet imaginaire de l'antipode circulait en Europe lors de la colonisation de l'Amérique, beaucoup de mythes et légendes au sujet de ce « monde de l'autre côté » ont été projetés sur l'Amérique et ses habitants. Je voulais réfléchir à l'idée de l'autre,

comment on le conçoit, mais mener cette réflexion de façon mystique et politique (penser à Paris, penser en Colombie, en Indonésie ou ailleurs ne veut pas dire la même chose), et le faire depuis deux vrais antipodes, Neiva et Palembang.

Votre film est découpé en sept chapitres : axes, histoire, la vengeance de l'amour, les autres, croyances, antipodes, le monde. Pouvez-vous commenter cette répartition ?

Ce sont les angles depuis lesquels j'ai abordé les différents sujets : « Axes » parle du lien gravitationnel, du lien post-colonial de domination, mais aussi du lien marchand, du capitalisme global. « Histoire » cherche à mettre en perspective la vision eurocentrée avec un geste simple et complexe, en cherchant et en travaillant avec deux personnes nées le jour de la chute du mur de Berlin, à Neiva et Palembang. « La Vengeance de l'Amour » est un *statement*, pour une stratégie de reprise en main de nos destins par d'autres moyens que la domination. « L'Autre » se questionne sur la construction du regard de l'autre au vu de la conscience de l'histoire coloniale. « Croyances » est un chapitre très

court, qui montre des rituels de passage de l'année dans les deux lieux, curieusement par le feu. « Antipodes » est un message d'amour, et aussi un *statement* : nous pouvons donner du sens à nos vies. « Le Monde » est un poème, un adieu un peu nostalgique qui parle de totalité et de particularité, qui se pose la question de ce qu'est le monde, notre monde, intérieur, extérieur, avec cette mélancolie de l'insaisissable.

Pouvez-vous préciser les actions menées dans chacune des deux villes : dans l'espace urbain, mais aussi avec les habitants ?

Je n'aime pas quand la caméra a plus de pouvoir que le sujet qu'elle filme, du coup les personnages déconstruisent certains réflexes du documentaire, du portrait. Ils disent ce qu'ils ne sont pas, ce qui ne les représente pas, ils jouent avec des choses invisibles, ils nous parlent depuis leur beauté et leur tranquillité, avec autorité. Ils ne sont pas là pour être découverts, ils s'imposent et jouent avec nos attentes. Ils sont précieux, dignes et drôles. Leurs voix et présence se mélangent, comme les villes, on est ici et là-bas et on est nulle part. Ils sont le monde. Tout se passe en extérieur dans des endroits chargés d'histoire – monuments en mémoire de guerres et martyres, sites de massacres, de batailles, qui représentent le pouvoir ou parfois l'oubli. Je cherchais, par le détail, à « saisir » un peu l'esprit de ces lieux, qui mériteraient pour chacun un film entier. Il y a la musique, il y a le chant, cette mélodie universelle de nos voix qui nous connecte beaucoup.

Vous jouez beaucoup avec l'image : usage du ralenti, image dans l'image, travelling appuyé, gros plan... Pouvez-vous commenter cette esthétique qui rappelle celle du clip ?

Je voulais jouer avec l'idée de flottement, justement en faisant écho au lien gravitationnel entre les villes. En effet le jeu avec l'image rappelle

parfois des codes publicitaires, c'est un geste conscient puisque le film parle des liens marchands et de l'imagerie néolibérale. On montre des marques, des numéros iconiques de joueurs de basketball. Les codes du consumérisme sont très présents, parfois un peu déjoués – comme la présence de Kola Condor, une marque locale de soda, ou les jeux autour de la marque Nike. Il y a aussi des morceaux de musique qui m'ont été prêtés, *Impostas* par les rappeurs MF Doom et *Poseído* par le groupe de métal Agressor.

Votre approche du son utilise une gamme variée de sources : voix in ou off, tantôt sous forme d'essai, tantôt de poésie, sans oublier une chanson. Comment travaillez-vous cet aspect ?

Mon travail s'intéresse aux flux de pensées, d'idées et de sentiments. Nos réflexions personnelles ou collectives se forment dans un flux continu d'actions, de ressentis, que nous appelons « la vie ». On parle, on mange, on chante, on écoute des chansons, on sent, on pense, on se pose, ou pas, et dans ce maëlstrom la compréhension émerge, les questions naissent. Ce flux est précieux et j'essaie souvent de ne pas trop isoler les sujets ni les questions dans un objet trop rond, un ensemble fermé. Cela me semble être une des grands erreurs de notre notion de connaissance, nous avons tendance à isoler les champs, idées et positionnements, sans comprendre qu'il s'agit d'un flux. C'est pourquoi je me permets de jouer avec le statut de la voix, qui parle, chante, se montre dans l'image ou disparaît. Je fais un peu de musique aussi, dans ce film j'ai fait un reggaeton, Zombi. Je commente ou je laisse l'autre commenter. Dans mes autres films, ou bien des personnages parlaient, ou bien une voix off commentait. Sans celui-ci il y a les deux. Il est fait à l'image de ce flux.

Propos recueillis par Fabienne Moris

One sea, 10 seas NOUR OUAYDA

MUCEM · 14H

En présence de la réalisatrice, de la co-auteure
Carine Doumite et du sound designer
Shakeeb Abu Hamdan

One sea, 10 seas part d'une série de prises de vue de la mer, tournées de 2014 à 2018. Pouvez-vous revenir sur la constitution de ce matériau initial ?

Ce film est effectivement né d'une accumulation d'images que j'ai faites pendant quatre ans avec une caméra mini DV trouvée chez mon père. La caméra permet un zoom digital très puissant qui dégage beaucoup de 'bruit' dans l'image créant des formes très particulières qui transforment parfois complètement les sujets / objets filmés. Je me suis alors mise à filmer Beyrouth et d'autres villes durant mes voyages, expérimentant des manières d'utiliser la caméra en poussant ses limites techniques. La mer n'était pas la seule chose que j'enregistrais, mais elle était une des images les plus récurrentes. Il y a quelque chose qui me fascine dans les images de la mer, le mouvement de l'eau me rappelle celui des images au cinéma. J'avais l'impression que cette petite caméra poussée dans ses retranchements arrivait à révéler cela. Le geste premier était donc celui d'accumuler ces images de mer, je n'avais pas l'intention précise d'en faire un film.

On y suit une discussion entre trois femmes, chacune nommée par une initiale, dont une dénommée N., que l'on aurait évidemment tendance à relier à vous. Comment s'est constitué cet échange ?

L'échange entre les deux personnages de N. et de C. est issu des notes prises par Carine Doumit (co-écrivaine et monteuse du film) durant les premières sessions de montage. Nous avons décidé de superposer temporairement ces notes sur les images des cassettes qui y correspondent, c'était une manière de structurer le matériau existant, de l'indexer. Nous avons donc commencé à retravailler les textes directement sur le logiciel de montage, nous inspirant de l'image même pour développer les échanges et leur mise en page / mise en image. Les personnages de N. et de C. ont été poussés de plus en plus vers une 'fiction', leur récit guidait le regard du spectateur à travers les séquences. L'échange est donc devenu intimement lié aux images, aux sons et à la structure même du film.

Cet échange nous est uniquement accessible par l'écrit. Pouvez-vous expliciter cette décision ?

En posant les notes écrites sur les différents plans, une nouvelle manière de naviguer dans les images et les sons est apparue : le spectateur n'était plus seulement amené à voir et à écouter, mais aussi à lire, il était invité à devenir lecteur. Il était donc très important pour nous que le texte apparaisse sous la forme écrite et non pas orale. Nous aimons bien le penser comme un 'film-texte' dans lequel les images apparaissent littéralement entre les lignes, en transparence. On ne capte pas toujours tout ce qui est écrit, cela dépend de la vitesse de lecture de chacun, mais ce n'est pas grave, ça mène aussi à des parcours différents à travers le film.

L'une des femmes est preneuse de son. Comment avez-vous conçu cette jonction avec les sons ? Sa mise en œuvre ?

Notre amie Tatiana, preneuse de son, nous avait offert une petite banque de sons d'eau et de mer qu'elle a enregistrés lors de ses tournages. Je lui ai demandé de me raconter les histoires de ces enregistrements et un premier texte a été tissé à partir de là. Les récits fictifs de T. apparaissaient lors de longs moments de noir qui créent un autre rythme de lecture, une manière de permettre au lecteur / spectateur de prendre le temps de lire et d'écouter sans les images. Le texte devient ici en quelque sorte image. Ces récits donnent aussi à la notion de 'surgissement' une dimension sonore. Le 'surgissement' peut donc avoir lieu face à une image, un son ou encore

PREMIÈRE MONDIALE · WORLD PREMIERE



lorsque les deux se rencontrent. Il y a eu donc là un grand travail avec Shakeeb Abu Hamdan qui a travaillé le design de la bande sonore ainsi que le mixage, pour mettre en son ce phénomène-là. Par exemple, quand un silence arrive soudainement après un bruit continu de vagues, notre oreille va continuer à s'imaginer le bruit des vagues... c'est une sorte de 'surgissement'...

Comment s'est pensé le montage de ces matériaux ?

Nous avons commencé, Carine et moi, à placer les images par ordre chronologique de leur tournage et y superposer les textes, ce qui nous a permis de classifier les différents types d'images et de sons. Le montage s'est fait de manière très organique, dans un va-et-vient entre nous deux... et nous nous sommes laissées emporter par le matériau lui-même : les textures, les couleurs, les valeurs de blanc ou de noir, les niveaux sonores, les 'propretés' ou pas d'un enregistrement... tous ces éléments ont guidé le rythme du montage et le travail d'écriture. Avec Shakeeb, nous avons aussi beaucoup travaillé la synchronisation image/son/texte : c'est-à-dire à quels moments est-ce qu'on entend ce que l'on voit, quand est-ce que le texte indique ce qu'on voit ou ce qu'on écoute. Tout le film est construit à partir de ces rapports-là, tissé autour des points de synchronisation et de désynchronisation entre ces trois couches.

De la mer au pixel, et à la disparition des images, N. parle de 'surgissement'.

De 2014 à 2018, j'ai filmé la mer de manière récurrente (je le fais toujours d'ailleurs). Elle est apparue dans des états différents, et je trouvais magique que ma caméra puisse enregistrer, renforcer ou même provoquer cette multiplicité. Ces 'cas de spontanéité magique' comme le dirait Michaux, c'est ce que j'ai décidé de nommer 'surgissements' ou 'apparitions' en anglais. C'est un phénomène qui à mon avis est intrinsèquement lié au dispositif du cinéma, de notre perception du temps/mouvement. Ce film est une invitation à partir à la recherche de ces instants, pour permettre à nos yeux et nos oreilles de découvrir ces brèches où la mer est complètement transformée en pixels, en lumière, en liquide noir ou orange. Enfin, j'espère que chacun y trouvera ses propres 'surgissements', le texte n'est qu'un guide pour ceux que nous avons nous-mêmes aperçus.

Et cette échappée finale vers une autre géographie ?

La mer à Beyrouth n'est pas la seule que j'ai filmée. Dans la logique de l'énumération des cassettes tout au long du film, il nous a semblé important de mentionner les autres mers filmées. Cette échappée géographique se trouve aussi au niveau des enregistrements sonores de T. Cette multiplicité qui résonne aussi dans le titre du film renvoie à une citation de François Bon qui se retrouve dans le film : « Toute sa vie alors, après, et où qu'on soit, on cherche la mer comme si c'était une seule mer – à Leningrad ou Bombay, à Tokyo ou Rockaway, si elle est là, on va jusqu'à elle. » Ce mouvement d'aller vers la mer là où qu'on soit, ce geste physique, m'émeut beaucoup.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

PREMIÈRE INTERNATIONALE · INTERNATIONAL PREMIERE



PRINCIPE DE PAZ

CLEMENTE CASTOR

LES VARIÉTÉS · SALLE 2 · 17H

In the presence of the director and the producer K. Torres Chinchilla

After making short films that have circulated at several festivals, *Principe de Paz* is your first feature film. How was the project born? What was the initial scenario?

It started with my interest for Mexico City's periphery, especially in the east side of the city, which is one of the most marginal parts of town. In the late 70's and early 80's, migrants from all parts of Mexico settled on the edges of Mexico City. Iztapalapa, the place where we shot the entire movie, is one of the places that significantly increased its population index because of that. Iztapalapa was an actual dumpster, until the local government decided to turn it into a public park. The people that lived in that part of the city, a neighbourhood called "Renovación", made a living of recycling waste. Actually, there are still a lot of people there that still make a living of that, and the public park is part of their daily activities. That park was always crucial for the movie, to emphasize the community that lives there and their relationship with the space, and also to show the sense of appropriation and violence with which the people interact with that place. It was also important to show the syncretism that exists in that neighbourhood, and the different ways in which the inhabitants develop their spirituality.

It seems to be in a limbo, and that the film is a story about imprisonment – of bodies and minds – in this place where there is no exit. In the film it's written "We could disappear if nothing contained us". Can you comment on this sentence?

When I was writing the movie I was studying theology. That awakened in me an interest for the body and its representation in different aspects. In christianity, specifically in the Paulist current, they have the term "Mythical Body of Christ", where all the ones that are baptised are part of that body and each one of them has a specific function. The giant skeleton was part of that myth that I created for the story. When the community discovered the giant skeleton, it became this "mythical body" that somehow awakened interest in them because of its spirituality and increased the syncretism in the people that lived there. I worked with Antonin Artaud's concept of "body without organs". It was very important to think of the bodies with their limitations and their borders in mind, to think about what they contain and what holds them together. To not think of the body only as an imprisonment, but to think about the transcendence it could achieve from the flesh (transfiguration).

In the film, the (non-professional ?) actors keep their real names and seem to interpret themselves. How did you choose them and how did you work with them?

A couple of years before we started shooting the movie, I was spending a lot of time in the park, just walking around or sitting for hours, watching everything. That's where I found a group of kids playing soccer in the middle of the mud. That's how I met Daniel, the protagonist. We made a lot of video experiments together for two years, creating little stories in that place. They keep their real names because I wasn't interested in creating an alter ego of their lives, I just wanted to add a little mystique to their surroundings. Working with them was a very natural process, and since the

acting style is very minimalist, it was just a matter of creating the atmosphere where everything happens a little bit slower than normal. There was a lot of improvisation in the dialogue too.

The film is imbued with numerous ambiguities, starting from the location where it takes place. Why did you decide not to provide precise geographical references?

Because I felt that I had to be careful with the "representation" of that "periphery", at least geographically speaking. I didn't want to romanticize Mexico City and Iztapalapa because you can easily tend to fall in the misery porn category. I felt that if I de-contextualized the space, I reduced the interpretation to a more general one.

Cinematography helps to create this sense of indeterminacy, with a dark light, which can recall the dawn or the sunset, or the calm before the storm, leaving us always in uncertainty. How did you work on the lighting ?

We always worked with natural light. We were careful to film in August because that's rainy season in Mexico City. We wanted those gray and blue natural gloomy tones. To us they represented the inner struggle of the characters in the movie. That's why the very last shot of the movie is of the rainy sky and the clouds closing in, like a conclusion.

There is constant tension in the film, as if something were to happen from one moment to another. However the narrative is minimalist, time doesn't seem to go by, and towards the end we see the exact same scene of Daniel's medical examination, but from another angle, as if everything is repeated. How did you build the film structure and how did you work on editing?

We wanted to make a movie where the sensations were more important than a linear or progressive storyline. The editing consisted of playing with the shots we had. My original structure was completely changed in the editing room. We wanted to make an analogy with the body and imprisonment in the editing, we wanted to tell a story like a body without organs. Where the beginning wasn't very clear or telling the story of the finding of the giant skeleton with 35mm photos, without really showing in what exact moment it was discovered or by whom.

In the film, you insert material in VHS format and several photographs. Can you comment on this choice?

VHS and Beta formats remind me of the past. I was trying to create a past for those places and then show a future with the fire scene. Everytime a different shooting format is used, we are talking about another time that's not in the present. It was also a very plastic way to tell the story, we meticulously worked on the sound design and the music of those scenes, those were the parts where the movie could dislocate and separate itself from the imprisonment feeling and tension.

How to interpret the title?

Principe de Paz is one of the names by which Jesus is known in Islam. I thought about the protagonist as a prophet, as a mythical character inside a very specific context and community, in this case being the east side of Mexico City, in Iztapalapa.

Interview by Marco Cipollini

DJ Fidback

ESPACE JULIEN

Joao Mãtos

from rock'n'roll to rock steady, from afrobeat to electronic cumbia, from hip hop to marrabenta



Creatura, dove vai ?

Gaia Formenti, Marco Piccarreda

MUCEM · 17H30

En présence des réalisateurs

Après *CittàGiardino* (2018), tourné dans un centre d'accueil pour migrants désaffecté, dans l'arrière-pays sicilien, *Creatura dove vai ?* est votre deuxième collaboration. Comment est né ce projet ?

GAIA - Nous étions en Calabre, dans le village natal de mon grand-père, où nous cherchions un lieu de tournage pour un autre projet. Alors que nous traversons la région et admirions le paysage, nous nous sommes dit : pourquoi ne pas filmer tout cela ? Nous avons échangé quelques idées sur la plage, puis nous avons transformé la maison de ma grand-mère en quartier général. En quelques jours, nous avons tourné un court-métrage sur la base de quelques notes, avec des gens rencontrés dans la rue. « La Créature » est ma tante, « la Sainte » est une voisine, et la jeune bergère est une fille rencontrée par hasard sur la plage. Les ravins en argile de la scène finale se situent sur un terrain où ma mère jouait à cache-cache avec ses sœurs quand elle était enfant. Le film est le fruit de beaucoup d'improvisation et d'invention. *Gente in Aspromonte* de Corrado Alvaro, un auteur calabrais du début des années 1900, a aussi été une grande source d'inspiration.

MARCO - Comme *CittàGiardino*, *Creatura dove vai ?* est né d'une rencontre déterminante avec un lieu, dans ce cas précis, les ravins d'argile blanche. La visite de cet endroit a consolidé nos inspirations incomplètes et volatiles. D'une certaine façon, les personnages du film sont issus de la matière même de ces lieux : la lumière, la saveur du temps, l'atmosphère et les histoires qui leur sont liées.

Pourriez-vous nous en dire plus sur la production ?

MARCO - Le film a été préparé et tourné en un mois, en totale immersion dans le monde que nous voulions dépeindre. Avec l'aide de Luca Chinaglia, nous avons nous-mêmes fabriqué les costumes, les accessoires, appris à utiliser le maquillage et les effets spéciaux. Nous avons arpenté des kilomètres de campagne à pied, appris à reconnaître les moindres nuances du paysage et de ses caractéristiques. Nous avons continué à le faire durant le tournage, jusqu'à devenir les compagnons des personnages principaux au cours de leur pèlerinage tourmenté.

Le film emprunte la structure d'une parabole biblique, comment avez-vous travaillé la composition? Et comment avez-vous écrit la voix-off?

GAIA - Marco a senti au montage qu'il nous fallait un narrateur. Nous avons suivi son intuition et inventé la figure énigmatique de la Sainte. J'ai commencé à écrire un texte, que nous avons ensuite retravaillé, sur la relation entre cette présence invisible et une paysanne simplette, à la merci de cette révélation divine impénétrable. La rencontre entre ces registres noble et ironique nous a tout de suite semblé être le chemin le plus vivant et le plus intéressant à explorer.

MARCO - On peut considérer que la parabole de *Creatura dove vai ?* tombe à plat. C'est une histoire déroutante, qui jette un regard trouble sur son héroïne. Tantôt ironique, tantôt cynique, parfois compatissant. Non seulement cette parabole ne cherche pas à instruire la personne qui l'écoute, mais elle avance avec conviction sur le fil étroit du non-sens. *Creatura dove vai ?* est avant tout un divertissement sur l'acte de foi qu'est le sens du langage.

En dépit de sa simplicité narrative, le film est parsemé de symboles et de personnages allégoriques. Comment interpréter ces personnages?

MARCO - Nous avons conçu *Creatura dove vai ?* d'une manière si tortueuse, guidée par l'improvisation et les accidents de parcours, qu'il nous aurait été impossible de raisonner en termes purement littéraires. Au montage, nous avons profondément retravaillé les images et les avons nourries de nos références, qui vont de Nietzsche au Vieux Testament, en passant par Corrado Alvaro ou les histoires de famille de Gaia, sans oublier Pasolini ou Maccio Capatonda. Nous n'avions pas réellement d'intention symbolique. Par exemple, l'idée de la voix de la Sainte lorsqu'elle se métamorphose en animal nous a été suggérée par la présence d'un corbeau qui avait fait son nid dans mon grenier. Néanmoins, à mesure que le film trouvait son propre langage, nous avons découvert des connexions inhabituelles que nous avons tout simplement associées.



GAIA - Certaines circonstances inattendues se sont transformées en opportunités. Par exemple, la fille qui porte la jarre, Clarissa, avait un appareil dentaire que nous ne pouvions pas montrer. Aussi, nous lui avons demandé de ne jamais sourire. Dans les gros plans sur son visage, on voit bien qu'elle se concentre pour bien garder la bouche fermée, et de ce fait elle fronce les sourcils, ce qui lui donne une expression puissante et sévère : celle d'un enfant d'une époque aujourd'hui révolue. Cela crée un mystère, mais le secret, c'est juste son appareil dentaire...

Le paysage tient un rôle très important, plein de visions métaphysiques et évocatrices, filmées en de longues prises. Pouvez-vous nous dire un mot là-dessus ? Et pourquoi avez-vous choisi de tourner en format 4/3 ?

GAIA - L'idée de faire des plans longs a été dictée par un besoin de synthèse lié à notre façon de filmer, qui repose surtout sur une extrême pauvreté de moyens, et qui rappelle le cinéma des origines, la photographie et la peinture. C'est une image « en dialogue avec elle-même », qui fait naître un mystère, un bruit particulier, une certaine vibration hors caméra, ce qui permet un dialogue matériel et intime entre le personnage et le paysage. Le format 4/3 résulte avant tout de notre envie de traiter le paysage comme un personnage à part entière, et non pas d'une façon « panoramique », comme un simple arrière-plan. L'étroitesse de la vision est aussi la condition qui permet à la Créature de vivre, elle qui est aveugle face au message divin, dont elle ne peut voir la forme générale.

MARCO - Le film s'ouvre sur de longs plans des nuages, transformés par le vent. Les nuages sont une belle métaphore de la relation merveilleuse entre le spectateur et la narration cinématographique. Une relation libre, dans laquelle on demande au spectateur de projeter à l'écran sa propre histoire, ses obsessions. Il voit ce qu'il a envie de voir dans les formes métamorphiques des nuages. En tant que monteur, c'était important pour moi de tout de suite souligner la dimension qui, plus qu'aucune autre, donne vie à cette relation, c'est-à-dire la durée. Sa capacité à transformer la perception, à pénétrer les choses et à soulever des questions. Parmi celles-ci, la plus importante à mes yeux reste : qu'est-ce que je regarde ?

Propos recueillis par Marco Cipollini



La Pomme chinoise



Florence Pazzottu

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE · 21H45

En présence de la réalisatrice

Vous écrivez dans un carton au début du film *La Pomme chinoise* qu'il est né d'un projet qui n'est pas celui-ci mais qui le hante tout entier. Pourriez-vous revenir sur la genèse de votre film ?

J'ai eu en effet au début de l'été 2017 l'idée de tourner un film à partir de mon récit *Le monde est immense et plein de coïncidences* (troisième volet d'une trilogie comprenant *L'Accouchée* et *La Tête de l'Homme*). Mais au lieu d'écrire ce projet de fiction, je me suis mise à tourner. Il fallait que cela commence par les images. Et, même si *La Pomme chinoise* ne reprend qu'une seule phrase du récit, celle dite par l'acteur Christophe Grégoire, l'un et l'autre ne sont pas sans lien, puisque c'est en s'inscrivant dans ce que je nomme une discipline d'accueil des coïncidences que le film s'est fait. Aussi, quand je décide d'indiquer dans un carton qu'un film « hante ou soutient » celui que je réalise, je ne sais rien encore de la nature de cette hantise. Pendant tout le temps où je monte le film, cela reste indécidable : ce projet soutiendra-t-il le film comme le silence soutient la parole, ou pèsera-t-il, comme l'histoire de la colonisation-décolonisation hante et pèse sur le présent de la France.

Votre film met en tensions deux attitudes : l'intervention, portée par la parole d'une jeune femme, et le retrait, porté par un jeune homme qui cite Bartleby.

Il est frappant que, d'une part, certains combats, certaines paroles ou actions visant à l'émancipation, sont portées par des jeunes femmes, tandis que, d'autre part, la position des adolescents et, en particulier, des garçons, est de plus en plus difficile. Ce qui n'implique pas que toutes les jeunes filles sont des Louise Michel en puissance, ni que tous les jeunes garçons d'aujourd'hui restent en retrait. D'ailleurs si le film s'ouvre sur le plan de la jeune fille, il se conclut par une parole d'adolescent affirmative. La Lune Rousse (le nom vient du récit *L'Accouchée*) avait intégré une troupe de jeunes gens pour une création où il était question de l'Algérie. Elle enquêtait donc sur une histoire qu'on enseigne très peu. Par ailleurs, le portrait d'un adolescent en Bartleby me permettait de jouer avec toutes les variations qui vont du refus à certaines formes de résistance. Car dans *La Pomme chinoise*, le « je préfère pas » du jeune Bartleby offre des variations, est mis en relation avec le film lui-même se cherchant, puis avec les différents récits, ceux des témoins notamment.

Les intertitres jouent un rôle central dans votre film, qui est dédié à une pianiste de l'époque du muet. Pourquoi ce choix de l'écrit? Est-ce lié à votre pratique d'écrivain?

J'ai une grande tendresse pour le cinéma muet en effet, et cette pianiste à qui le film est dédié est ma grand-mère.

J'avais déjà utilisé des cartons pour mon film *Trivial poème* (FID 2017). Le même phénomène s'est produit cette fois, de manière plus aiguë encore. Je ne pouvais écrire pour *La Pomme chinoise* des cartons-poèmes... il fallait qu'une autre forme de rapport entre l'écrit et l'image s'invente et cela a été long... Pour l'un et l'autre film, le texte s'est d'ailleurs écrit au montage. Il est certain qu'il n'est pas indifférent que je sois écrivain, et même si je ne l'avais pas précisé d'emblée, le choix de Bartleby l'aurait dit un peu. Mais si un texte, même un mot, est une image, le texte sur une page n'est pas le texte sur un écran, loin de là. C'est une tout autre expérience d'écriture et de réception. Or il s'agit bien de donner à voir et de voir. Et la pente naturelle de l'écrivain, il me semble, de même que le réflexe premier de qui veut « porter à l'écran » (comme on dit) une oeuvre littéraire, c'est la voix off. Le travail de composition que je vise et qui se nomme fiction ou poème même quand la matière est documentaire, m'oblige à chercher, dans le cinéma même, d'autres ressources, d'autres ossatures ou lignes de force.

Propos recueillis par Nathan Letoré

.....



A l'occasion de la présentation de
« Le Bel Été »
en Compétition française au
FID FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA MARSEILLE
découvrez le DVD de
« Va, Toto! »
Prix Institut Français de la Critique en ligne et
Mention spéciale du prix du GNCR
DVD en vente partout
et sur jhrfilms.com/boutique

Ultramarine

Vincent Meessen

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 12H15



Comment avez-vous croisé l'œuvre et le personnage de Kain The Poet ?

Il y a une quinzaine d'années, j'ai beaucoup écouté *The Electric Babarbarian*, un groupe de fusion post-jazz avec des textes récités par une voix envoûtante, à mi-chemin entre mytho-poétique et critique sociale radicale. J'ai repensé à ce flow parlé en travaillant avec une rappeuse à Kinshasa, comme une inspiration à partager. Je me suis seulement alors rendu compte que cette voix hantée appartenait à Gylan Kain, poète afro-américain et fondateur en mai 68 à Harlem (New York) des Last Poets. En inventant et en popularisant le spoken word sur fond de percussions, ces derniers furent les précurseurs de ce qui allait devenir le hip hop et puis le rap. Kain vit un exil difficile aux Pays-Bas depuis une trentaine d'années. Il y a très peu enregistré.

Le film s'ouvre sur une table de montage, dont les bruits semblent déjà créer une improvisation musicale. Pourquoi était-ce important pour vous de montrer ce support, ainsi que la figure du monteur, dès le début de votre film ?

Ce film est une « exposition récitée », une tentative de teinter l'Histoire, d'opposer à sa discipline une poétique et une musique. L'histoire est opération de montage, comme le cinéma. On a beau le savoir, on reste tributaire de la magie des monteurs, ces techniciens de la relation qui se saisissent de fragments et leur donnent une forme intelligible. Nous sommes tous des monteurs pris dans une histoire fragmentée et disputée. Nous pouvons dès lors assembler des rebuts déconsidérés ou traumatiques et colorer l'Histoire.

Le bleu éponyme est un des pivots du texte de Kain The Poet, et vous montrez plusieurs fois un écran entièrement bleu. Pourquoi cette place centrale de l'écran monochrome, qui se dévitalise à la fin du film ?

Dans le dernier labo belge, j'ai fait développer une bobine de 35 mm en n'en révélant que la couleur bleue. On passe de manière très graduelle du noir au bleu le plus intense et de ce bleu vers le blanc. Cette fabrique du bleu est une tentative d'objectiver cette apparente abstraction, fuyante et composite qu'est la couleur. Ce bleu polymorphe témoigne de l'aspect

construit du film cependant que votre œil continue à vous tromper, il compense sans arrêt dans l'obscurité de la salle comme dans la nuit de l'histoire.

J'ai réalisé le film à l'invitation du Printemps de Septembre à Toulouse. La ville rose est devenue riche grâce au bleu, au commerce du pastel. Se niche aussi là-bas les fondements de notre tradition poétique moderne, « le gai savoir » des troubadours. Et une tradition religieuse hérétique, celle des Cathares qui en appelaient à lutter contre l'opulence et la corruption de l'église. J'ai de suite repensé à Kain et à son album solo sorti en 1970 : *Blue Guerilla*, un chef d'œuvre visionnaire. Kain est ce poète errant qui a fait le choix de la guérilla bleue, une écriture de soi comme flux de conscience et de libération.

La captation de la performance doit à la fois laisser assez de liberté à Kain the Poet et au compositeur et percussionniste Lander Gyselinck pour improviser, et vous permettre de disposer d'un matériau suffisant pour le montage. Comment avez-vous organisé le tournage pour répondre à ce double impératif ?

Tout a été tourné sans répétition préalable et en deux sessions de deux jours. L'improvisation musicale pousse Kain à se mettre en rapport. J'ai ensuite recomposé une courbe dramatique en fonction des intensités des prises. Aucun effet n'a été rajouté.

Une autre manière pour vous de couper le flux de la performance est de montrer des objets (astrolabe, mappa mundi, automate, photographie,...) sur lesquels s'appuie le film. Pourquoi ce choix du montage, plutôt que l'intégration dans le temps de la performance ?

Outre la mise en relation d'un poète en exil et d'un prodige musical biberonné au hip hop, j'associe du composite, je mets en rapport des objets muséaux dispersés dans les collections locales avec les accessoires de scène de Kain. La raison conservatoire du musée n'est pas raccord avec l'improvisation qui fait advenir un temps autre : un présent imprévisible, la possibilité d'une composition vivante. Le film est en définitive l'exposition de cet espace de l'entre-deux.

Propos recueillis par Nathan Letoré

Le bel été

Pierre Creton

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 21H30



En présence du réalisateur et d'Arnaud Dommerc, Jane Roger, Vincent Barré, Mathilde Girard, Sophie Lebel, Sébastien Frère

Des amis venant du théâtre ou du cinéma et des acteurs non professionnels complètent la distribution. Comment s'est composée cette communauté et comment les avez-vous dirigés ?

Le tournage a été le moyen de faire communauté ; nous dirigeant les uns les autres.

La nature est à nouveau très présente à travers les lieux de tournage, une séquence de travail avec des ruches ou des animaux facétieux. Ce décor naturel faisait-il parti du projet de départ ?

L'idée était de toujours être au bord de la mer : Calais, Dieppe-Newhaven, Fécamp, Vattetot-sur-mer, Le Havre, Trouville, Virginia Woolf ; des phares, des digues, des ports et des plages. De mettre en scène les situations où elles avaient eu lieu un an auparavant. Je ne tenais pas à éloigner le cinéma de la vie, ni de la littérature. Nous sommes donc restés naturellement à la maison, avec évidemment les animaux ; et les livres, toujours à disposition, que nous prenions parfois au hasard (*Le Funambule* de Jean Genet...).

Comment avez-vous travaillé le montage ?

Ariane Doublet, amie et voisine, et qui avait monté mes derniers films, était en train de tourner son propre film : *Green Boy*, sur les mêmes lieux, au même moment, concernant l'accueil et la rencontre d'Alhassane, un jeune Guinéen, avec Louka, un jeune autochtone (Ariane faisant partie aussi Des Lits Solidaires). Je n'ai pu obtenir d'elle que sa présence dans le film, mais pas sa participation au montage. J'ai donc travaillé seul, sous le regard attentif de quelques proches : Vincent, Mathilde, Arnaud Dommerc et celui, non moins attentif, de Mohamed et Amed qui, vivant à la maison, ont pu suivre toutes les étapes, voyant et revoyant le film, avec toujours beaucoup d'intérêt. Ce qui a été nouveau pour moi sur ce montage, c'est la musique ; j'ai monté beaucoup de séquences à partir d'elle.

Pourquoi avoir choisi cette orientation pop avec la musique de Lionel Limiñana et comment avez-vous collaboré ensemble ?

Nous sommes allés avec Mohamed à un concert des Limiñanas dont je connaissais quelques albums (par exemple *Down Underground* – LP's 2009/2014). Nous avons tellement aimé les entendre et les voir que le lendemain, peu avant avant le tournage, j'écrivais à Lionel Limiñana pour lui demander de faire la musique du film. Il m'a tout de suite répondu : « Oui, absolument ! ». Sur le tournage, nous écoutions presque comme un rituel le 45 tours *Maria's Theme*, sur lequel nous dansions – parce que ce fut un tournage très joyeux. Nous sommes retournés les voir en concert peu après, et cette fois nous avons pu rencontrer Lionel et Marie. À partir du scénario et de quelques images, ils m'ont envoyé les thèmes, de manière très régulière, si bien qu'au montage toute la musique du film était là. Orientation pop, mais aussi cinématographique, précisément Ennio Morricone (*Théorème*). La musique de Lionel Limiñana n'accompagne pas les images, elle a sa propre loi, un autre flux de sentiment et d'émotions qui entre parfois en concurrence avec elles, et nous les fait voir et comprendre de plus loin.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Le film raconte *Le Bel Été* d'une petite communauté en Normandie. Comment l'avez-vous écrit ?

Nous avons écrit le scénario avec Vincent Barré et Mathilde Girard qui m'avaient déjà accompagné sur le scénario de *Va Toto !*, mon film précédent. Nous sommes partis de nos histoires communes : l'arrivée de Nessim, un homme réfugié du Soudan, et celles des jeunes garçons, Mohamed, Amed et Wally, réfugiés de Guinée et du Mali que nous accueillîmes pour l'été, dans l'attente qu'ils soient pris en charge par l'Aide sociale à l'enfance (ASE).

Vous évoquez « une histoire d'amour » dans le prologue. Est-ce également le sujet du film ?

Comme la mer, l'amour est là tout au long du film : « Je voudrais que l'amour nous protège, des uns des autres aussi ! ». Il n'y a pas d'autre « sujet ». La mer devenue révélatrice de sensualité après avoir été une menace de mort. Les garçons ont traversé en zodiac la Méditerranée voyant des personnes, parfois des amis, mourir. (17000 morts et disparus en Méditerranée depuis 2014 selon l'Organisation internationale pour les migrations).

Le récit est pris en charge par la voix de Sophie Lebel. Pourquoi et quel statut a-t-elle ?

Il m'a semblé qu'elle seule, par la parole, pouvait prendre en charge le désir qui circule entre ces hommes qui s'aiment, donner une place à sa solitude aussi. Du coup, elle a tout emporté : l'histoire des adultes et celle des enfants.

Comment avez-vous rencontré l'association Des Lits Solidaires et comment ont-ils participé au film ?

Sophie Lebel m'a présenté Marie Imbert qui, avec un réseau de proches, accueillait des mineurs non accompagnés que l'Aide sociale à l'enfance laissait à la rue. Je suis rentré dans ce réseau qui est devenu une association. Il se trouve qu'elle est née ici, à Vattetot-sur-mer. Un an plus tard (le temps de l'écriture), j'ai rencontré Mohamed et Amed, enfin pris en charge par l'ASE, et pour qui je suis devenu tiers accueillant. Tout s'est fait dans le même temps : le film, la recherche des stages, des employeurs, l'inscription à l'école. Le tournage parfaitement organisé par Olivier Rignault et Arnaud Dommerc, mon producteur, (pour la première fois, j'ai eu un vrai plan de travail), m'a permis d'être sur le film autant que dans la poursuite des démarches administratives : recherche d'extraits d'actes de naissance, de jugements supplétifs venant de Guinée, de cartes consulaires...

Simon (Sébastien Frère) et Robert (Yves Édouard) sont les alter ego de vous et Vincent Barré. Pourquoi ce déplacement ?

Cela nous laissait plus de liberté pour écrire, pour nous éloigner de nous-mêmes aussi. Sophie étant de loin « l'alter ego » de Mathilde Girard, du moins de quelques-unes de ses pensées ; comme celles qui s'écroulent au pied des falaises. Les personnages sont des imbrications de nous-mêmes, et d'eux-mêmes (la douceur d'Yves Édouard par exemple, je ne l'ai pas inventée). Aussi, liberté retrouvée au tournage.



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

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

NOËL ET SA MÈRE

Arthur Dreyfus

VIDÉODROME 2 · 21H

En présence du réalisateur,
de la productrice Carole Chassaing,
de Noël Herpe et Michelle Herpe



Vous travaillez depuis longtemps avec Noël Herpe. Comment est né ce projet ? Comment avez-vous collaboré à son développement ?

Je compose mon cercle d'amitié comme une œuvre d'art. Mes plus proches amis sont les pièces d'exception d'un musée très spécial. Noël Herpe est un peu ma Joconde. C'est un personnage unique, par sa culture et son intelligence hors du commun, mêlées à un caractère de petit garçon. C'est aussi un écrivain de l'intime que j'admire. Si j'ai choisi le cinéma documentaire, c'est pour transmettre aux autres mes objets de fascination. Dans les musées, d'ailleurs, les toiles que je préfère sont des portraits. L'histoire est simple : après un dîner avec Noël et sa mère, j'ai songé subitement : « Ces deux-là forment un duo inoubliable. » Un duo de vie – et de cinéma. L'idée de les filmer s'est rapidement imposée. Je leur ai proposé de s'engager dans cette aventure difficile. Ils ont accepté.

Un canapé installé sur une scène de théâtre. Pourquoi ce décor ? Quelle méthode a guidé la réalisation ?

Mon premier métier est écrivain. Parce qu'à mes yeux, la parole est un spectacle. On peut être plus ému par un seul mot sorti d'une seule bouche, que par un feu d'artifice au-dessus des chutes du Niagara. Plutôt que de le montrer, j'ai donc voulu que le spectateur imagine le décor de mon film, à partir du seul langage. On le verra, j'ai opté pour le dénuement absolu. Un canapé (un divan ?) en scène, deux visages, deux voix qui se percutent. Comme un esprit qui doute et cogite dans l'ombre. Mais je crois qu'on oublie vite ce dénuement. Parce qu'une relation « électrique » occupe tout l'espace. Deleuze disait : « On ne désire pas une femme, mais un paysage enveloppé dans une femme. » Pour ma part, je n'ai pas fini de visiter les paysages bouleversants, parfois très drôles, enveloppés dans Noël et sa mère.

Le film impressionne par la capacité de Noël et de sa mère à tout se dire, à ne rien retenir de leurs émotions. Quels furent vos partis pris de montage, de dramaturgie ?

Une photographe m'a dit un jour : « Rien n'est plus intéressant que la vérité ! » Je garde en tête sa phrase dès que je saisis une caméra. De fait, j'ai voulu concevoir un dispositif qui me permettrait de capter, sans faux-semblants, le cœur bouleversant d'une relation mère-fils. L'amitié mutuelle assurait, pour commencer, un sentiment de confiance crucial. Il s'agit ensuite de faire tomber toutes les résistances, les pudeurs habituelles dans une famille. J'ai avancé par étapes, interrogeant le fils et la mère séparément, avant de confronter leurs « versions ». Car au sein de chaque famille se joue un procès permanent – composé d'avocats, de procureurs, de victimes, de coupables idéals. Comme dans le monde judiciaire, la vérité n'existe pas. Mais un théâtre la supplante. C'est ce théâtre que j'ai voulu filmer (et monter), avec le sentiment constant d'avoir accès à un lieu interdit. Le lieu où les parents et les enfants se disent les choses que normalement, on n'entend jamais.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

FIDL

PALMARES 2019



L'ensemble des prix a été attribué à l'unanimité par le jury composé de **Meng Xie**, fondateur et directeur de la société de production et de ventes internationales chinoise Rediance ; **Marie Logie**, directrice de la plateforme de production et distribution belge Auguste Orts ; et **Christoph Friedel**, producteur allemand chez Pandora Filmproduktion GmbH.

LE PRIX DOTÉ PAR AIR FRANCE

¿DUERMEN LOS PECES CON LOS OJOS ABIERTOS? de Nele Wohlatz
produit par Ruda Cine / Argentine et CinemaScópio / Brésil

LE PRIX DOTÉ PAR COMMUNE IMAGE

HEART OF LIGHT de Cynthia Beatt
produit par Black Forest Film / Allemagne et House on Fire / France

LES DEUX PRIX DOTÉS PAR LA FONDATION CAMARGO

HUMAN FLOWERS OF FLESH de Helena Wittmann
produit par Fünferfilm / Allemagne et Tita Productions / France

UNRUEH de Cyril Schäublin

produit par Seeland Film Produktion / Suisse

LE PRIX DOTÉ PAR KODAK – SILVERWAY

ESQUI de Manque La Banca
produit par Un Puma / Argentina et If I hold a stone / Brésil

LE PRIX DOTÉ PAR PRIX MACTARI

MUDOS TESTIGOS de Luis Ospina
produit par Invasión Cine / Colombie et Pomme Hurlante Films / France

LE PRIX DOTÉ PAR MICRO CLIMAT STUDIOS

FAR AWAY EYES de Chun-Hong Wang
produit par Volos Films / Taiwan

LE PRIX DOTÉ PAR SUBLIMAGE

ARCHIPEL, 6852 de Philippe Rouy
produit par ANDOLFI / France

LE PRIX DOTÉ PAR VIDÉO DE POCHE

LA CAMERA DEI GENITORI de Diego Marcon / Italie

[suite de l'entretien de Katsuya Tomita en page une]

Votre film le plus récent, *Tenzo*, diffère des deux précédents en ce qu'il s'agit d'un documentaire. Il montre deux moines, dont l'un est votre cousin. Comment ce projet est-il né ?

C'est une commande de l'association nationale des jeunes moines de Sôtô, l'une des plus grandes écoles de bouddhisme zen japonais. Ces moines disaient qu'après Fukushima, les Japonais étaient de nouveau attirés par la religion, la foi. Pendant de longues années, les Japonais se moquaient du bouddhisme, le traitant de «business de funérailles ». J'ai accepté de réaliser ce film pour partager leur ambition passionnée de renouveler le bouddhisme japonais.

Bien que le film montre deux moines bouddhistes, vous accordez le plus d'attention aux aspects concrets de leurs vies : la cuisine, les textos, la voiture... Pourquoi ce biais pour aborder les questions spirituelles ?

Parce que ce sont d'abord les activités concrètes des hommes qui fondent leurs spiritualité.

Vos films ont gagné des prix dans des festivals internationaux. Qu'est-ce qu'un bon festival de cinéma peut apporter à un réalisateur ?

On peut y rencontrer les spectateurs de différents pays et cultures, et surtout, y trouver de nouveaux amis. Par exemple, j'ai commencé mon séjour à Marseille par la projection de *Tenzo* à la prison des Baumettes. Cela m'a fortement frappé. Les détenus étaient très enthousiastes, ils m'ont posé des questions et fait des commentaires très justes et passionnants lors du débat. Ceci dit je m'y attendais, j'ai toujours été persuadé que les détenus parleraient de la foi avec une profondeur particulière. Ce rêve que j'avais s'est réalisé au FID.

Vous êtes actuellement membre du jury au FIDMarseille. Quelles sont vos attentes ?

Je réfléchis à mes propres films en regardant ceux des autres ; non seulement du point de vue d'un spectateur, mais aussi d'un jury.

Propos recueillis par Nathan Letoré



FID

30^e 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.