



JOURNAL/DAILY • 12/07

MASTERCLASSE

Sharon Lockhart

VIDÉODROME 2 • 13H15

PRÉCÉDÉE DE LA PROJECTION DE

Double Tide



« Il y avait quelque chose de très primitif dans la recherche de palourdes – l'action de fouiller la terre, la dépendance envers les rythmes naturels. Tout cela m'a frappée, comme un indice d'un temps et d'un type de travail pré-industriel, si différents des rythmes industriels. Une des raisons pour lesquelles cette activité m'intrigue autant est qu'elle est intimement liée au fait de regarder : Jen cherche des signes de la présence de la palourde, et nous, les spectateurs, nous cherchons à notre tour des signes de son mouvement à travers la lumière changeante du paysage. Ces deux activités sont liées par la lumière et le paysage. »

SÉANCE SPÉCIALE SCAM

LES VARIÉTÉS • SALLE 1 • 10H30

Ghost Hunting

Raed Andoni

Suivi d'une rencontre Skype avec le réalisateur

« En Palestine, plus de 4 hommes sur 10 ont été arrêtés ou détenus dans une prison israélienne. Ça fait 25% de la population masculine. Ce sont souvent les jeunes hommes qui sont concernés. Bien sûr, cela vous hante pour le reste de votre vie. J'ai pensé faire un film de fiction. Mais je me suis rendu compte que je perdrais ainsi la réalité des visages des gens, une réalité plus forte et plus émouvante que n'importe quel scénario que je pourrais écrire. »



19^e Nuit de la radio

SCAM / MUCEM

Refaire le monde

Programme proposé par **Antoine Chao**

MUCEM • 21H30

En partenariat avec l'INA, le Mucem et Radio France, la Scam convie le public du festival à la Nuit de la radio, une expérience unique d'écoute collective, casque sur les oreilles et au coucher du soleil.

Des pépites de l'histoire de la radio trouvées dans les archives de l'INA.

ATELIER MONSTRES ET MERVEILLES

Jason
et les Argonautes

Don Chaffey

MUCEM • 10H



PROJECTION SUIVIE
d'un atelier à bord
du voilier l'Aldarquel,
amarré contre le Mucem

Découvrir les secrets du maître des effets spéciaux Ray Harryhausen. Fabriquer sa propre séance animée avec un simple appareil photo.

SÉANCE SPÉCIALE RÉGION SUD PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR



Rêves de jeunesse

LES VARIÉTÉS • SALLE 1 • 19H00

En présence du réalisateur **Alain Raoust**
et des acteurs **Salomé Richard** et **Yoann Zimmer**

« J'ai toujours été intéressé par l'idée de filmer un mouvement social par sa fin. De quoi un mouvement de contestation est-il l'expression quand il s'achève ? De quoi est-il porteur comme utopies à ce moment-là plutôt qu'à son début ? La question que pose le film est : qu'est-ce qui va naître à partir de là ? »

PREMIÈRE FRANÇAISE • FRENCH PREMIERE

De quelques événements sans signification

Mostafa Derkaoui

MUCEM • 20H

En présence de
Léa Morin
Mohamed Fariji
Sophie Delvallée

Entretien avec Léa Morin

Chercheuse indépendante en Histoire du cinéma marocain, a initié et dirigé avec le cinéaste la restauration du film.



De quelques événements sans signification a été censuré pendant très longtemps. Pouvez-vous retracer son histoire ?

Le tournage du premier film de Mostafa Derkaoui s'est déroulé de janvier à avril 1974 dans les quartiers populaires et les bars du port de Casablanca. Cette production indépendante a bénéficié d'une mobilisation collective unique dans l'histoire culturelle du Maroc. L'implication des peintres d'abord (Melehi, Kacimi, Hamidi, Chebâa, etc) qui participent au financement du film en vendant leurs œuvres, mais aussi celle de toute la bande d'intellectuels qui gravite autour de Mostafa Derkaoui. Car depuis une dizaine d'années déjà, tous ces agitateurs font face à une répression autoritaire. La revue *Souffles*, qui leur offrait un espace libre d'expression, a été interdite en 1972 et son fondateur le poète Abdellatif Laabi arrêté avec de nombreux autres sympathisants et activistes de partis marxistes léninistes clandestins. C'est donc dans ce contexte de tensions, exacerbées par les récentes tentatives de coups d'état militaire de 1971 et de 1972, que Mostafa Derkaoui réalise son premier long métrage *De quelques événements sans signification*. En 1974, c'est en lui que les artistes et intellectuels marocains, toujours portés par les espoirs d'une révolution sociétale et culturelle pour leur pays nouvellement indépendant, fondent leurs espoirs. Cet engouement collectif, cette solidarité entre artistes et intellectuels de toutes disciplines indiquent le niveau d'attente de toute une génération qui guettait depuis plusieurs années le retour des frères Derkaoui, partis en 1965 pour étudier le cinéma en Pologne à l'école de cinéma de Lodz. C'est l'attente d'un cinéma marocain, au-delà des quelques expériences cinématographiques menées depuis l'indépendance (en 1973 la filmographie marocaine compte sept long métrages), mais aussi l'attente d'une nouvelle voix. L'équipe rencontrera très vite de nombreux obstacles : financiers, matériels, mais aussi des interruptions de tournage. Finalement le film sera interdit de diffusion par les autorités, car jugé « inopportun au Maroc ». Il ne rencontrera jamais son public. La seule projection « officielle » s'est déroulée en novembre 1975 au premier Festival International cinématographique de Paris. Si le film a longtemps été tenu à l'écart des projections officielles, des cinéphiles se sont organisés pour que le film puisse être vu de manière clandestine, au moins entre eux, comme par exemple au festival de Khouribga en 1977.

[lire suite page suivante]



THÉÂTRE DE L'ŒUVRE • 18H

LES ANNÉES SCOPITONE 1

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

LE JOUR LE PLUS LONG
DALIDA/CLAUDE LELOUCH

LEÇONS DE TWIST
LES DANGERS

MARCHE TOUT DROIT
CLAUDE FRANÇOIS
CLAUDE LELOUCH

SI J'AVAIS UN MARTEAU
LES SURFS/GUY MORANGE

ZIZI, LA TWISTEUSE
JACK GLENN ET LES GLENNERS

DJ Fidback

ESPACE JULIEN

THE HASBEENDERS

ON PEUT DANSER SUR TOUT
MAIS PAS
AVEC N'IMPORTE QUI

DU 10 AU 15 JUILLET • 9H-19H

A BEAUTIFUL PLACE
TO MEET PEOPLE
TO WORK
TO HAVE A DRINK
TO EAT LOCAL
ORGANIC FOOD

UN ESPACE
CHALEUREUX
POUR RENCONTRER
LES PROFESSIONNELS
TRAVAILLER
BOIRE UN VERRE
MANGER LOCAL ET BIO

FREE DRINKS

FOR DIRECTORS

OPEN BAR POUR LES CINÉASTES

TOUS LES JOURS, 17H-18H



LA FABULERIE

10, boulevard Garibaldi
13001 Marseille



Valérie Manteau

JURY DE LA
COMPÉTITION FRANÇAISE

Écrivaine, votre premier *livre Calme et tranquille* (éd. Le Tripode, 2016) est un récit autobiographique mêlant vos souvenirs de journaliste à *Charlie Hebdo* et l'attaque du 7 janvier 2015. La nécessité d'écrire est-elle apparue à ce moment-là ?

Oui ça s'est cristallisé au 7 janvier, même si le livre remonte plus loin. J'étais une grande lectrice jusque-là, j'étais entourée d'artistes et de gens qui écrivaient, et lire les livres des autres me suffisait. Après le traumatisme personnel et collectif du 7 janvier, je n'ai plus trouvé de livre auquel me raccrocher. C'était une expérience très dure, de grande solitude, de ne pas avoir d'interlocuteur. J'allais beaucoup au théâtre, à la recherche d'une expérience collective qui nous permette de sortir de l'hébétéude. Il fallait chercher des mots, un nouveau chemin pour recréer du lien, du sens, sur ce désastre. Mais il y avait un grand vide, vite occupé par le cirque médiatique, souvent obscène. Je me suis résolue à puiser dans mes propres ressources pour rassembler les morceaux de ce qui avait été dispersé.

Vous avez reçu le Prix Renaudot pour *Le Sillon*, écrit à Istanbul, qui mêle votre histoire personnelle et celle d'un journaliste arménien de Turquie assassiné. Qu'est-ce qui vous a conduit à transformer cette expérience en livre ?

Je ne dissocie pas tant la partie documentaire et politique de la narration à la première personne – qui a sa part de fiction, car au fond il s'agit de donner de la consistance humaine et concrète à la « grande histoire », pas de raconter ma vie. Sans doute pas vraiment par hasard, je me suis trouvée au bon endroit, au bon moment, pour prendre la parole dans le vide créé en Turquie par le bâillonnement des journalistes et des intellectuels, après le coup d'Etat manqué de 2016. Écrire est apparu comme une façon de faire front avec eux. J'avais comme point de départ le très beau livre de Pinar Selek, un opposante persécuté par le régime depuis 20 ans, Parce qu'ils sont Arméniens, dans lequel elle parle de la mobilisation populaire qui a suivi l'assassinat, en 2007, de Hrant Dink. J'ai lu Dink, sa vie et son oeuvre extrêmement inspirantes. J'ai suivi leur trace, en portant attention à tous ceux que je rencontrais sur le chemin, cela a donné *Le Sillon*.

Engagée au sein du Collectif du 5 novembre, créé suite à la tragédie de Noailles et l'effondrement de deux immeubles causant de nombreuses victimes, vous avez cosigné la tribune parue dans *Le Monde*. Travail d'écrivain, travail de militant ?

Avec le Collectif nous avons essayé, avec toutes les ressources qui sont les nôtres, d'occuper le terrain autant que possible pour que les huit morts de la rue d'Aubagne, les milliers de délogés, la mort de Zineb Redouane, ne soient pas rangés au placard des faits divers. C'est un traumatisme collectif et un scandale politique si considérable qu'il est difficile de trouver des mots justes, efficaces, et pourtant nous en avons absolument besoin car beaucoup ne demandent pas mieux que de retourner à leurs affaires comme si rien ne s'était passé. Donc on ne peut pas se taire. La tribune collective dans *Le Monde*, les différents articles que j'ai pu faire dans la presse, sont une parole de citoyenne engagée. Bien sûr le fait qu'on me sollicite en tant qu'écrivaine autant qu'en tant que militante du quartier donne un tour particulier à ces textes, mais je dissocie plutôt les deux activités : il faudrait beaucoup plus de temps, de recul, pour produire un travail qui ait le poids de la littérature sur ce qui nous arrive. Or nous sommes encore pris par l'urgence, et la nécessité d'être efficaces, maintenant, car la catastrophe n'est pas passée, elle continue de se dérouler quotidiennement, à Noailles et dans tout Marseille où les immeubles s'effondrent encore, où les hôtels accueillent chaque semaine de nouveaux délogés.

Familière du FID, qu'attendez-vous de votre rôle de jury ?

On me fait souvent la remarque que mes livres sont très visuels, très cinématographiques. C'est donc un privilège d'aller voir la sélection du FID avec l'idée d'échanger avec mes co-jury, le public, l'équipe du festival sur ce qui fait qu'un film est réussi. Évidemment il faudra que je mette de côté l'impresion que deux oeuvres ne se comparent pas, et que le système des prix ne rend souvent pas grâce à la richesse des propositions. Mais me retrouver du côté du jury, alors que j'ai eu la chance d'avoir moi-même un prix cette année, c'est l'occasion de passer le relais. Et c'est une grâce rare de pouvoir soutenir une oeuvre!

Propos recueillis par Fabienne Moris.

[suite “De quelques évènements sans signification”]

L'interdiction est finalement levée dans les années 90, mais le film ne bénéficiera pas pour autant d'une sortie. Au début des années 2000, et après la faillite du laboratoire espagnol qui avait développé le film dans les années 70, on ne sait plus où sont les négatifs. Seules de mauvaises copies numériques du film circulent dans les cercles cinéphiles, grâce au collectionneur Mostafa Dziri, ami des Derkaoui qui leur avait emprunté une copie 35mm pour faire un télécinéma à la télévision marocaine.

Le film adopte une posture critique envers la figure du réalisateur. On sent néanmoins une complicité de Mostafa Derkaoui avec les protagonistes. Quel était le dispositif de réalisation ?

Mostafa Derkaoui voulait faire un film « sur la personne du marocain et sur tout ce qui peut aller à son rencontre, un film contre le régime autoritaire ». Un film contre ceux qui se prennent pour des opposants et qui ont des idéaux d'émancipation alors qu'ils ne sont que « des sbires du régime » au service de la domination du peuple. « Je croyais encore que les choses pouvaient se faire mieux, plus rapidement et de manière plus catégorique chez moi au Maroc. Je fais clairement allusion au régime de Hassan II. Je voulais un changement maintenant, pas dans dix ans ». Dans le film, les plus révoltés ne sont pas le réalisateur et son groupe d'artistes marxistes, le révolté est le jeune ouvrier qui a tué son chef car il n'en pouvait plus de se faire exploiter.

Le dispositif filmique est assez « révolutionnaire » en ce début des années 70 au Maroc. Aucun réalisateur avant lui n'est sorti dans la rue, en « cinéma direct », pour filmer les casablancais. Et même s'il ne s'agit pas ici d'un dispositif documentaire à proprement parler, une grande part est laissée au réel. La caméra Arriflex BL 16mm est discrète, portée à l'épaule, légère et silencieuse, la prise de son est directe.

Cette esthétique radicale et ce choix de ne jamais décider entre les deux niveaux de récits est surtout une manière d'introduire une réflexion sur le rapport du cinéma au réel. « Je parle de moi-même, de ce qui m'intéresse le plus immédiatement, j'ai un peu plus de liberté, mais je peux traiter plus amplement je peux travailler un peu plus à l'aise quand je parle d'un groupuscule disons une équipe de réalisation et de mise en scène confrontée à ce qui l'entoure

PREMIÈRE MONDIALE · WORLD PREMIERE

LA BALEINE · 10H

En présence
de la réalisatrice



Votre récit articule deux histoires centrées sur la mort : celle d'un chat, celle d'une grand-mère. Quels échos vouliez-vous créer entre ces deux situations ?

Une des questions principales du film est de savoir comment savoir ce que nous ne pouvons pas savoir. Notre imbrication dans le présent crée, de manière inhérente, un filtre complexe et même transparent à travers lequel nous contemplons un passé amorphe, absent. J'ai emprunté cela au romancier Andréï Makine qui, parmi d'autres, propose l'idée que le travail de l'artiste ou de l'auteur commence là où finit la connaissance « scientifique. » Il faut de l'imagination pour voir le passé : se pencher dessus est un acte constructif, qui nécessite une éthique. Émerge une méthodologie qui semble trouver sa meilleure articulation en plaçant deux mondes différents côte à côte : un monde totalement fictionnel, dans la forêt avec les deux adolescents, et un monde moins fictionnel que nous voyons à travers le personnage de Winfield et l'American Indian Center, un centre communautaire intertribal à Chicago. Certains thèmes communiquent d'un monde à l'autre, comme symétries, asymétries, images miroirs, échos. Il y a aussi une sorte de point de rencontre nodal : le Musée Henschel des Indiens d'Amérique, qui héberge une collection audacieusement éclectique d'objets authentiques de la civilisation des Indiens d'Amérique et des curiosités sur ce thème. Certains objets ont été datés scientifiquement et sont véritablement pré-historiques et autochtones, tandis que d'autres fonctionnent

au dispositif. Et quand je fais ce revirement, quand je fais tourner l'objectif vers le dispositif lui-même, il y a cet espoir en moi, qu'en travaillant avec le détail j'atteins la fiction, c'est-à-dire que du microcosme qu'est le dispositif j'espère atteindre un cercle un peu plus large »

L'utilisation de longues focales rappelle une certaine esthétique documentaire. Elles isolent aussi les personnages de leur environnement. Pourquoi ce parti pris ?

Mostafa Derkaoui aime à raconter que lorsqu'il était à l'école de cinéma de Lodz, où l'étude et la réalisation du documentaire était très présente, il avait le désir de faire un film qui puisse lui permettre d'être « au plus proche des visages, de la parole et des gestes. » Et c'est quand un de ses professeurs lui a affirmé que cela était impossible qu'il s'est mis en tête de réaliser un film fait de plans rapprochés.

Le film fait état de vifs débats sur le cinéma marocain du début des années 1970. Quels étaient les enjeux ?

Le film commence par une enquête. Une question initiale. Celle d'un groupe de cinéastes, qui alors que leur cinéma national est à ses débuts, se demandent quel cinéma ils peuvent et vont faire. Et quel cinéma intéresse le public. « Parce que le cinéma et les films doivent être faits pour ceux qui les regardent, pour ceux qui vont se déplacer pour aller les voir. Je ne souhaitais pas imposer un point de vue mien, qui n'a aucune valeur, mais je voulais plutôt que les gens pour qui je vais travailler me disent ce qu'ils souhaitent voir sur un écran ». Cette recherche est pour eux un moyen de trouver un sujet pour leur film, et ils en discuteront notamment lors d'une longue séquence tournée sur une terrasse. Cette enquête et ce débat font écho à un débat entre cinéastes paru dans la revue *Souffles* en 1966, et pensé comme une tribune d'expression pour les cinéastes marocains qui se retrouvent alors dans une « impasse ». Alors que le cinéma marocain peine à émerger, ils tentent d'expliquer et de comprendre cette « impossibilité de faire un cinéma marocain » mais surtout souhaitent y apporter « des réponses et solutions ». Dans leurs discussions, le contexte décolonial est omniprésent, pour les uns c'est l'urgence d'informer, d'éduquer, pour les autres l'urgence de « décoloniser la culture » et de se connaître soi-même pour ensuite faire un cinéma national.

Propos recueillis par Nathan Letoré
Citations de Mostafa Derkaoui extraites d'un entretien réalisé par Léa Morin.

plutôt comme la preuve d'origines et d'histoires coloniales complexes de l'Amérique.

Des traces du passé des Indiens d'Amérique apparaissent régulièrement : des monuments, des *reenactments* en costume, des flèches issues de fouilles archéologiques... Pourquoi accorder une place si centrale à l'histoire et à ses traces ?

Ce film a commencé avec un projet fictionnel, quasi narratif, dont le titre de travail était Arrowhead. Je pensais aux plusieurs manières dont les objets matériels connectent des époques différentes. Comme objet, la pointe de la flèche, la *arrowhead*, est associée aux images d'un hobby classique de l'enfance américaine, mais aussi avec des peuples autochtones anciens, d'avant les nations tribales modernes. La tension entre le littéral et le figuratif capte certains de ces sens. Comme une flèche indique une direction vers un endroit que nous ne pouvons totalement atteindre, le voyage devient une arrivée infiniment repoussée.

De même, j'ai utilisé dans le film des surfaces blanches et noires, à la fois pour juxtaposer le conceptuel et le littéral et pour aborder les portails figuratifs où nous pouvons trouver les vérités secrètes de mondes lointains.

Deux types de décors sont très présents dans votre film : la nature, mais aussi les ruines et les maisons abandonnées. Pourquoi avoir filmé ce type de décors ?

La composante non fictionnelle du film suit Winfield, un adolescent qui a grandi en fréquentant souvent l'American Indian Center de Chicago, au moment précis où ce centre communautaire déménage et vend ses locaux à des promoteurs immobiliers. L'histoire fascinante de cet immeuble commence avec sa construction dans les années 1920 comme temple maçonnique. Il a ensuite été privatisé. Puis, en 1953, il a été offert à une communauté urbaine intertribale d'Indiens d'Amérique naissante. Je voulais capter le démantèlement de l'immeuble et souligner la transformation matérielle de son intérieur. Remarquablement, l'extérieur du bâtiment a été laissé intact, à l'exception des fenêtres qui ont été agrandies, pour attirer, j'imagine, des acheteurs aux goûts néo-libéraux. Aujourd'hui, on peut toujours passer devant et le voir.

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



Carte de visite

MICHEL ZUMPF

LE MUCEM · 17H

En présence du réalisateur



Vous poursuivez ici votre entreprise sous les auspices du Géographe manuel, figure d'auteur créée à la faveur de votre premier film éponyme en 1994, suivi de *Socrate, pour prendre congé* (2017). Voici une nouvelle pérégrination géographique, artistique et intellectuelle. Ici nous sommes avec Max Jacob.

D'Érik Satie à Max Jacob, il n'y a qu'un pas. Ils sont «indispensables» l'un comme l'autre. Le film était en préparation depuis 2004, à l'occasion d'une invitation que Jean-Marc Bustamante m'avait faite à Toulouse. Cela a été une gestation longue, car c'est un projet très étendu et complexe. Finalement le *Socrate* de Satie transformé s'est fait avant. Et d'ailleurs Max Jacob est évoqué à la fin de *Socrate*, les deux films se sont finalement presque fait en parallèle et perpendiculaire, organiquement. Reste le troisième film en cours de tournage, qui sera musical aussi mais sans chanteurs à l'image. On est maintenant dans une triade, une trinité.

Ça n'est pas dans son dessein une biographie chantée de Max Jacob. Mais une passion filmée en sécrétion. J'étais loin d'en tout connaître mais à un moment donné l'écran s'est levé et il m'a fallu tout lire et tout connaître. Sa philosophie, son art poétique plus que tout. De Leiris à Queneau et Jabès il est partout et nulle part. Ailleurs immense. Regardez bien le premier chant du film, *Marine à Roscoff*, et son *J'entends ce que vous dites quand vous ne parlez pas*. Sous-tirer sans filtre les poèmes et leurs chants pour les rendre à la vie. C'est plutôt un film qui se construit sous Max Jacob qu'un film sur Max Jacob.

Comment s'est constituée votre avancée dans cette géographie ? Le choix des lieux retenus ?

Il y a toujours un schéma au départ. Dans *Le Géographe manuel*, c'étaient les signes du zodiaque. Ici il y a 14 tournages, 14 chanteurs dans 14 lieux différents en 14 mois, de février 2017 à mai 2018. Un vrai chemin de croix en somme. Comme dans *Le Géographe manuel*, je travaille sur un schéma temporel d'au moins un an. C'est à la fois très court et très long, cela me donne un canevas, avec lequel je joue, mais avec la certitude qu'il n'y aura pas de narration ni de réitération, et qu'on ne reviendra jamais dans le même lieu. Le film s'est fait en se construisant, avec des préméditations très fortes. Ainsi je savais dès le début que j'allais commencer à Saint-Benoît-sur-Loire, non pas parce qu'il y a séjourné plusieurs fois et que c'est là qu'il a été arrêté par la Gestapo, mais pour le lieu. De même je savais pour certains textes où filmer, comme *La Ville* à Drancy. Et pour Quimper, j'ai bien pris soin de ne pas filmer dans la ville mais depuis le mont Frugy qui la surplombe, vue à distance. Cela ne s'est pas fait en une fois, quand on est sur une temporalité longue, on a cette possibilité de faire évoluer le film, de faire en sorte que le film se construise au fur et à mesure. Il y a certes des motifs très forts et très présents, mais aussi de l'aléatoire. C'est un film de rencontres, de nécessités, des couleurs qui s'imposent peu à peu. C'est zigzagant, il y a des lieux qui sont liés à Max Jacob ou à ma vie, et d'autres non. J'ai toujours fait attention dès le tournage puis au montage à ce que ce ne soit pas sur Max Jacob. On n'est pas pas dans une commémoration de Max Jacob, il faut que les choses soient rendues à la vie.

Ces visites rendues en 14 lieux se font musicales, avec des mélodies créés pour ses textes par les compositeurs Henri Sauguet et Robert Caby. Comment se sont opérés vos choix ?

J'ai pris connaissance dès le début des cycles d'Henri Sauguet, *Les Pénitents en maillots roses*. Ils étaient liés, et Max Jacob lui avait demandé de mettre en musique ses poésies mais cela était resté sans suite. Et lorsqu'en 1944

Sauguet entreprend d'écrire ces cinq chants absolument fulgurants, il apprend la mort de son ami à Drancy. Il finit le cycle et en 1946, écrit le cycle des six chants des *Visions infernales*, que j'ai faites ici entièrement aux ondes Martenot. Les pièces sont mélangées dans le film, selon les besoins, les inspirations, je n'ai pas suivi l'ordre des cycles, et je les ai mêlés avec trois inédits de Robert Caby que j'ai trouvés lors de mes recherches à la Bibliothèque Nationale dont cet inédit de *Carte de visite*.

14 lieux, et autant de voix, de timbres, de tessitures qui résonnent en ces lieux et habitent le film. Comment avez-vous choisi les espaces parfois très inattendus (champs comme chapelles) que vous avez retenus ? Comment avez-vous travaillé le chant avec eux ?

J'ai toujours tenu dans *Le Géographe manuel* que les musiciens soient à l'image. Pas de casting mais des rencontres, selon des rapports d'engouement et d'enthousiasme avec des musiciens très sollicités que j'ai réussi à immerger dans le projet, et qui se sont retrouvés à leur grande surprise dans des lieux très inattendus ; de les glisser dans l'inconnu, souvent loin de leur répertoire, et très loin de leurs habitudes de métier que je voulais casser un peu. Avec un énorme travail en amont sur le texte, car c'est un répertoire très peu chanté. Et plus que la vie de Max Jacob, et j'avais cela toujours à l'esprit, j'ai fait un travail de déshabillage et de dépoussiérage sur chacun des chants. Pour les *Visions infernales* avec Nathalie Forget, d'abord répétées aux ondes Martenot puis en live au tournage. Pour les autres avec piano, ils ont chanté a capella, eux en travaillant la lisibilité du texte et moi la matière sonore du lieu, et ensuite cela a été post-synchronisé avec des musiciens. C'est aussi un hommage rendu au chant, au chant filmé, précisément à la chanson filmée pour reprendre l'expression de Jean Epstein. La chose lyrique ici se met en regard avec des gens qui travaillent, avec des vigneron, aujourd'hui, et c'est cela aussi qui m'intéressait. Et que ces chants ne sont pas entendus comme des chants du passé, mais dans un quotidien intemporel.

Au fil de ce voyage, on retrouve un étonnant Jean-François Balmer. Cela nous offre quelques scènes inattendues. Selon quelle nécessité ?

Je me méfie des acteurs, peut-être parce que j'en suis un ! J'ai toujours eu des réticences à travailler avec eux, alors que le rapport d'ingénuité me plaît davantage, que j'ai retrouvé en partie avec les chanteurs. Je l'ai rencontré par hasard, on habite le même quartier. On s'est accordés sur le magnifique texte *Rêve* d'Artaud sur Jacob, donnant un regard très loin des images d'Épinal. De même pour *Fantômas*, j'avais été amusé de voir que Max Jacob faisait partie de la société des amis de *Fantômas*, et volontairement je laisse peu à peu le film plonger dans la fiction, une fiction grotesque.

Ce cheminement est ponctué de séquences comportant des images collectées sur Internet, notamment celle avec les incendies ou les cygnes. Pourquoi ?

Les séquences internet sont une chose que j'avais en tête depuis très longtemps. C'est ce que j'appelle des « actualités éternelles ». C'est un peu comme des couleurs, sans réelle explication. Ces images re-filmées sont des moments de respiration très brute, que je place dans le film de façon très intuitive. Comme ces images d'incendie en Californie, des images très érotiques, qui se sont musicalisées au moment du montage. Je voulais des éléments très bruts pour juguler le film. Pour le faire respirer.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



The whalebone box

ANDREW KÖTTING

LES VARIÉTÉS · SALLE 5 · 21H45

In the presence of the director

We know your interest in walking and performing (By Our Selves, FID 20 ??, Edith Walks, FID 20??). Here the journey is with an enigmatic whalebone box. How did it appear ?

Iain was given the Whalebone Box over thirty years ago. It is a very heavy, very magical thing, made by the sculptor Steve Dilworth. He lives on the Island of Harris in the Outer Hebrides and created the box from the bones of a dead whale that was washed up on a beach. We decided to take the box back to where it came from and bury it on the same beach. We had considered walking all the way with it or possibly taking it on board a kayak but neither of us could find the time, so we drove it and carried it to significant places on route. There was sickness on the Island and we hoped that the power of the box might help. Strange things kept happening when we were with the box but sadly its power didn't cure the island of the illness. It is a Pandora's box, it is the box that Schrödinger's cat 'lives' in, it is the black box recorder of aviation and it is the box of memories and prophecies.... The box is everywhere and nowhere.

Your daughter Eden, whom we have already seen in several of your films, is here as a guide, sleeping or using binoculars. How did you conceive her part as a character ?

The box began to take over the film as indeed Eden has taken over my life. She is both hinderance and inspiration, foil and muse, nemesis and navigator, nuisance and joy. And there seemed to be a connection between the two. They belong together. They can provide you with beautiful dreamscapes or dark nightmares. I had been keeping a diary of her asleep for many years and imagined that she might be dreaming about the box. She looks very beatific when she is sleeping and murmurs to herself, sometimes talking or even singing. She emits an innocence and otherworldliness that I found captivating. But in the 'real' world she also likes to dress up and perform with me. She has very limited sight and for many years we used binoculars as a device for looking both forwards into the future or backwards into the past. The binoculars assist and hinder, they are a metaphor for what we can 'see'; what is real in the world or what is made up. There is even an imaginary Whalebone Box in her dreams that becomes 'real' in the film. It is made of paper and has its own magic but it is very light. Eden is our guide and narrator, she is our 'Stalker'. And ultimately, the journey is in her mind. She also has very limited and idiosyncratic speech which after the made-up language of my previous film "Lek And The Dogs" I was keen to explore further. She provides

most of the voiceover which I then translate for her but like the film she is unfathomable.

Where does the text we hear whispered come from ?

It comes from Helen Paris, she is a performance artist that I have known and worked with for many years, she provides the whispered voice. Some of the words are hers and some are mine. She is 'me' in the film and she's a gorgeous whisperer.

In this film we meet again Iain Sinclair. How did you collaborate with him for the writing and editing ?

The box sat on Iain's desk for almost thirty years and bore witness to all of his remarkable writing. He regards it as an animal battery. So many of the words are taken from his writing or improvised around the themes in both the book and the film. Sounds, images and voices are all collaged in a very intuitive way. There was no budget for the film, none of us had the patience to apply for grants or commissions, the whole project was very spontaneous. However it was perhaps the most difficult film for me to edit since Gallivant, almost 24 years ago. I was possessed by it. I've thought of nothing else for over six months. The box is haunting me and driving me mad... And one of the many strange things that is documented in the film happens at the very end after the credits when we discover something truly remarkable about where the Whalebone Box is today, two years after burying it in the sand dunes on the Island of Harris....

During the film, you visit many poets, and at the end, we can read that the film is a tribute to the artist Susan Hiller. Could you tell us more about this ?

Poetry and philosophy has always played an important part in both Iain's writing and my art making. We visited the graves of two of Britain's most important poets; Basil Bunting in Northern England and Sorley Maclean in Scotland. We wanted them to feel the power of the box, to be in the presence of its magic. And we also visited the living poet MacGillivray, we met her in an old church where she channels the power from the Whalebone Box through her body to produce the most haunting and disturbing noise from her gut and mouth. She becomes a woman possessed by 'mermaid'. Susan Hiller was my tutor at The Slade in London many moons ago. I was always intimidated by her fierce intellect and her questioning spirit. Her work was sublime and otherworldly. We met again at a film-festival where she awarded me a prize for a film I made called Their Rancid Words Stagnate Our Ponds. She was so enthusiastic about The Whalebone Box project.. We were both keen to stay in touch but sadly she died a few weeks later, just when I felt a connection and kindred spiritedness... My methodology is very collagic, it includes elements of Surrealism and Dada, Situationism, the lo-fi and home-made and it is the art of the found object but perhaps most importantly it is about happenstance, accident, chance and coincidence. It therefore seemed even more fitting that Susan should come back into my life just when her life was ending, but her spirit and inspiration is perhaps stronger today than it has ever been.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

Holy Days

NARIMANE MARI

LE MUCEM · 15H30
En présence de la réalisatrice



Le titre semble sous-entendre que le film se déroule dans une enceinte sacrée, fabuleuse : une manière d’Eden. Pouvez-vous nous indiquer quel a été votre départ pour ce film : l’envie d’un récit élémentaire ? L’apparition de figures ? L’insistance d’un paysage ?

Mon premier désir a été de prendre des vacances du cinéma dont les règles empêchent les découvertes. Mais de poursuivre toujours mon travail sur les langages en allant plus loin encore pour trouver la possibilité du récit par d’autres voies de perceptions. C’est écouter et voir ce que nous ne sommes pas toujours en mesure de percevoir alors qu’il s’agit là d’une communication primaire avec la vie pleine, la vie avec son contenu immatériel qui est très bavard. C’est comme comprendre l’autre qui parle une langue que nous ne connaissons pas, ou un animal, n’importe lequel qui nous raconte autant d’histoires que son voisin. L’essentiel est compris en étant présent.

Le titre s’est imposé dans un quotidien. Je n’ai pas cherché, même si le sujet pourrait s’y prêter pour certains, à rejoindre le sacré tel qu’on l’entend, c’est à dire au-dessus de nous, alors que tout s’agite dans notre vie courante. Le film est simple, très simple, il est une histoire d’amour et de mort qui nous touchent tous. Je n’ai donc pas cherché à créer plus que l’image qui s’imposait dans une intimité de lieu, notre espace intérieur finalement qui ne demande pas de plans larges ou de contexte ou de paroles. La précision, le temps et la psychologie sont toujours hors sujet dans mes films dans lesquels je cherche plutôt à retenir quelques instants les flottements et pics de nos vies qui sont des moments de grâce apparent dans la beauté et la dureté, peu importe. Chaque plan je le filme avec ce désir et tous nous y avons un rôle, le vent, la lumière, la mouche, le bruit. Je ne touche à rien quand ça tourne et il m’arrive très rarement de faire deux prises. Il ne s’agit pas de provoquer mes capacités ou celles des autres, mais de recevoir ce qui est donné d’une seule voix, à cet instant, par tellement d’éléments distincts.

Les trois personnages, ces deux femmes et cet homme, semblent appartenir chacun à des univers différents. Pouvez-vous nous parler de ce choix ? Et du coup, du casting ?

Comme à mon habitude le casting est une rencontre, d’urgence quand il me manque quelqu’un à la dernière minute, ce qui est le cas de l’homme dans ce film : Saadi et il m’apparaît dans la rue ou ailleurs. La décision de travailler ensemble se fait dès les premières minutes et n’est jamais remise en question. L’enjeu est tel pour chacun de nous que notre entière présence à l’autre et au film s’impose sans peurs. Aussi je ne quitte jamais ceux que j’ai déjà rencontré. Ils reviennent donc toujours dans mes films, ils sont mes amis avec lesquels j’aime à travailler. On poursuit, ensemble, nos découvertes l’un de l’autre. D’où

les différences parce que je tourne à chaque fois ailleurs. Saadi est un paysan qui ne connaît que son environnement et enfermé dans cet environnement, sa décision ne peut pas être remise en question, elle est ancrée comme lui l’est dans son unique paysage. Il porte parfaitement son rôle dont il connaît le poids. Bilio, la première femme est l’une de mes rencontres dans *le Fort des fous*, elle est libre, innocente, affolée, qui vit dans une urbanité qu’elle rejette, elle espère donc ce que les autres n’ont probablement jamais espéré. Julia est moderne, urbaine et sensuelle. Contemporaine parce qu’elle doit dépasser l’ordre du temps et appartenir dans ce film à notre présent. Elle se déplace dans tous les environnements pour panser les douleurs. Ce serait bien que quelqu’un comme ça existe pour nous tous, qu’on vienne nous caresser quand la chute dans la réalité est trop violente.

S’il y avait une clef de lecture, laquelle nous proposeriez-vous ?

Ne pas chercher à comprendre sur les voies linéaires de nos réceptions je pourrais dire scolaires, parce qu’il me semble que nous soit dicté, toujours, l’ordre de compréhension, même si on essaye d’y échapper. Je crois que nos sens, que je sollicite dans ce film sont capables de comprendre l’histoire et ça suffira, et elle sera différente pour tous et c’est ce qui est formidable. A ce stade, le film est fait pour celui qui regarde, pour son voyage, ceux qui ont fait le film ont déjà fait le leur.

Une mélodie chantée, du mutisme, les braiments d’un âne, une bande son écrite à dessin : pouvez-vous nous parler de la place du son ?

Le son est là comme ce langage que je vous disais que nous n’entendions pas suffisamment, celui de notre communication élémentaire avec la vie. Il est présent ou non pour qu’on l’écoute nous raconter cette histoire intérieure. C’est le bruit de l’intimité.

Pouvez-vous nous préciser les conditions de production pour ce film qui semble revendiquer la modestie des moyens ?

Oui, c’est une revendication qui j’espère n’est pas visible dans sa qualité mais qui doit l’être dans sa forme. C’est l’envie d’entendre avant tout et de créer ces images au plus près de nous. C’est voir sans déplacer son corps presque, voir juste autour et la lune devient lumière, un mur nous élève dans l’espace du ciel, un trou est une tombe. Et j’y reviens encore, c’est voir en nous cet immense héritage de visions que nous donne la vie et rejoindre celles de tous ceux qui travaillent à la regarder, même les yeux fermés.

Propos recueillis par Fabienne Moris

La Imagen Del Tiempo

JEISSY TROMPIZ

LES VARIÉTÉS · SALLE 5 · 14H45
In the presence of the director
and of the producer, Teresa Labonia



Your film *La Imagen Del Tiempo* is a tribute to Havana, as well as a metaphor of the contemporary situation of Cuba. At the beginning, a voice over can be heard: «the character is like the country right now, like arrested and at the same way, changing, running from one side to another without direction, like Cuba». Was it the starting point of your film?

Yes, it’s a metaphor. Cuba is an example of the political contemporary situation in Latin America, where capitalism and socialism have lost credibility and there is no third political option (maybe we have to create a new revolution). Cuba is in the middle of changes but nobody knows what will come out of these changes. But I wanted to see those changes from the point of view of characters that were also changing, taking decisions, wondering, dealing with uncertain situations, as I was in this moment of my life.

Cinema for me is the art of time: but when we shoot something, it immediately becomes “past”, even though when we shoot it “we think of what it will become in the future” (a scene of a movie). I was fascinated by the attempt to shoot the “present” and that’s why I shot without following a defined script, letting actors improvise on stage. I defined the story of the movie in the editing room, following my “present instinct of how to catch it”.

Mixing documentary images of the city, of the joy displayed at the arrival of the American delegation with Obama more than five decades after the rupture, with super 8mm archive archives and with a fiction that’s beeing made in contemporary Havana (tests of dialogue between the actors, cuts to the director...). Why this choice to knit literally these different regimes of image and narration ?

I didn’t want to make a pure fiction film or a documentary film. I was interested in making a movie as if it was an open body, in a way that you could see inside and outside of it.

I believe sometimes fiction films represent the reality better than documentaries. Documentaries provide with a sense of reality and are more explorative than fiction films from an artistic point of view. However documentaries use a lot of fiction techniques and sometimes tend to manipulate more than fiction. With this movie I also wanted to play with the crossfade between documentary and fiction. In this sense most of the characters are inspired by real people I know. I don’t pretend to represent the truth about what’s going on in Cuba, I’m more interested in showing how uncertain Cuba has been in the last few years. In this way, the archive films (recent and older ones) allow me to cast a lens on the past and the present of Cuba, and to show two important moments of change for the country: the Revolution and Post-Revolution.

You adress the spectators, calling them “My Invisible friends”. Can you comment?

The Director is constantly talking with the characters and the spectators, but we don’t see him and we don’t see Laura (the character missing in the film), and we barely see the grandpa spy in the archive films. When the Director refers to the spectators

as his invisible friends, he acknowledges a mutual condition: they can’t see each other. It sounds as an invitation to be closer, and to create a horizontal communication.

The script is based on the meeting of a man, Alejandro, and a woman, Lucia, both of whom are looking for Laura for their own reasons. He, because she owes him the money he needs to leave the country, she, a New Yorker with cuban origins to play in an advertising campaign for whiskey. In short, a love story for a love letter to Cuba. At the same time you use a mocking irony: “Love movie and bullshit is the same right?”.

Laura is a metaphor of Cuba. She is like Godot in *Waiting for Godot*, a sort of excuse that represents a mix of expectations. And yes, there is an irony in this love story, and it’s a portrait of, or a letter to the Cuba I lived in.

Singular characters punctuate the quest of the couple, including the black twins, athletics, constantly moving. Just as the film is always crossed by the presence of Alejandro and Lucia walking in the city. The energy of the bodies, in relation to the energy of the city, builds a choreography in the form of prose, an ode to the body, to states of mind. What were your inspirations during the shooting?

I don’t like to talk about influence or inspiration but I can’t deny they exist. I’m influenced by Godard, Antonioni, David Lynch and many others. Specifically for this movie, I need to mention Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del Subdesarrollo*), Pietro Marcello, Chris Marker, and Jonas Mekas. But my main reference is literary, it’s *Waiting for Godot*, by Beckett. I wondered what would happen if Alejandro and Rita couldn’t wait for their Godot, Laura, and if they needed to look for her. That’s why I created a journey in the city as if they were in a labyrinth.

But in the end, the film for me is an occasion to become aware about how I see the world, what is my particular point of view. Every film or book is a point of view, a kind of universe according to somebody. That’s what I’m looking for when I see a film or when I read a book.

The film is also a reflection about time, different times (past, present, future), and our relation to it. «The paradise is the present». You quote these words you heard from your grandfather, a double spy for the english and german governments. Why did you imagine this story? Especially as you say later that «Life is like cross fade, it unifies the past and the future”.

I heard about the story of Garbo, a double agent in the Second World War, who escaped after the war and lived and died in Venezuela, close to the place where I was born. When I heard about him I wondered what would happen to somebody who had to “forget” and eliminate his past. When I started to digitalize the 8mm and 16mm films that I got in Cuba from different amateurs filmmakers, I thought that Garbo could have been an amateur filmmaker who wanted to keep his memory alive, just like them and like Morel in the novel *La Invención de Morel*, from Bioy Casares, obsessed with eternizing a piece of present.

Interviewed by Fabienne Moris



THÉÂTRE DE L'ŒUVRE · 15H15
Bertrand Bonello
PRÉSENTE
L'Apollonide

« J’avais décidé dès le début de faire un film de femmes, de m’approcher le plus possible de leurs points de vue et du coup la mise en scène a un peu suivi et c’est vrai que les femmes sont le plus souvent celles qui sont cadrées. Ce qu’on connaissait des maisons closes avant, c’était le regard des hommes, des écrivains qui ont écrit à propos de ces maisons ou des peintres qui les ont peints. Donc je voulais avoir le regard des femmes qui regardent les hommes les regardant. »

Raposa

LEONOR
NOIVO



LE MUCEM · 13H45



Le montage, la composition des plans et le travail sonore ne cessent de dédoubler et de fragmenter le personnage. Pourquoi avoir opté pour un tel traitement, abstrait et ambigu ?

Le sujet du film est ce trouble : une constante interruption de la réalité, une conscience permanente, sans cesse des patchs. Il me semble que cette maladie se résume à essayer d'être perfectionniste et à toujours échouer dans cette projection de soi. Viser le glamour mais ne jamais l'atteindre. C'est pourquoi le film lui-même a pris cette forme, fragmentée, avec un mixage son peu linéaire, etc.

Patricia définit cette manie du contrôle sur son corps « comme si elle était sans cesse en train de jouer un rôle », la comparant au contrôle qu'un acteur exerce sur la représentation de son personnage. Pouvez-vous commenter cela ? Comment êtes-vous arrivée à cette considération ? Était-elle présente dès le début ?

En fait, ce trouble a la particularité d'impliquer une conscience permanente de soi. Et cela semble être aussi la condition de l'acteur : représenter, construire quelque chose. Ainsi la vie de Patricia est-elle double : elle se sent toujours en train de jouer un rôle, toujours en état de conscience. Mais la vie est plus imprévisible, il n'y a pas de scénario... C'est le conflit majeur.

La matérialité de l'image est essentielle dans ce film tourné en 16 mm. Elle donne une impression de douceur et de chaleur. Pourquoi avoir choisi ce format ? Comment avez-vous travaillé la matière de l'image ?

Quand j'ai décidé d'abandonner le tournage à l'hôpital (en vidéo), mon instinct fut d'aller à la campagne et de filmer avec elle, comme si on faisait un film. Aussi, Patricia a tourné ses premiers films en pellicule (35mm, 16mm), et comme notre pacte était de faire un film sur ce qui nous est commun – notre âge, notre maladie, notre vision du monde, notre sensibilité politique, etc. –, filmer en 16mm faisait partie du pacte. Et puis, bien sûr, l'image imprimée (et le côté organique des fins de bobines, par exemple) nous offrait la texture idéale pour le sujet.

Patricia évoque « raposa » comme la seule chose à laquelle s'accrocher quand tout devient hors de contrôle. En même temps, elle porte toujours des vêtements rouges, de la même couleur que son vernis à ongles et que ses cheveux, ce qui rappelle évidemment la fourrure du renard. Comment interpréter cela ? Qui est *Raposa* ?

« Raposa » signifie renard en portugais. Et le renard est fuyant (mince et rusé, doué pour le camouflage)... Aussi, comme nous ne voulions pas nommer l'anorexie, il est devenu clair pour nous, au bout d'un moment, qu'il nous faudrait une sorte de métaphore. Nous avons créé « renard » car cela faisait sens : elle a ces cheveux rouges, nous avons créé un costume rouge (ce qui relève de la fiction), etc. Ainsi avons-nous choisi « renard » comme métaphore pour toute cette manière de vivre.

Propos recueillis par Marco Cipollini

Who is afraid of Ideology ?

MARWA ARSANIOS

LES VARIÉTÉS · SALLE 5 · 19H15



In the presence of the director and of the editor Katrin Ebersohn

In *Who is afraid of Ideology?*, you are investigating three locations where women put up resistance, get organised as per various terms and conditions, in different contexts but always related to a conflictual situation. How did you choose these different situations? Did you have an ecofeminist perspective in mind beforehand?

It derives from an ecofeminist perspective or rather a union between ecological and feminist policies. There has been a whole ecofeminist movement ever since the 1970s connected to a philosophy, an academic production but also an anti-nuclear, anti-toxic waste activism. At first, I was very interested in the autonomous movement of women because of the environmental issue and the environmental paradigm that they have developed in war conditions and based on their warrior lives. Which led me to think of ecology considered as political struggle which cannot be solved through mere individual actions where accountability is borne by single individuals, which liberal policies want to make us believe, according to which consumers are responsible etc... It also makes us think of the fact that environmental crises we are undergoing are related to a system of patriarchal oppression and violence which has dealt with women's bodies and the environment in an extractivist way for decades.

The film also gave rise to exchanges, and notably through the creation of reading groups. How did you articulate the writing process of the film and the meetings?

We could rather speak of a research than a writing process. It happened during the editing as the majority of the texts results from interviews carried out throughout the research. And during the preparation, I had read a lot of texts on the matter. Besides, with Dilar Dirik and Meral Cicek, we had translated a text by Pelshin (a female fighter, ecofeminist and one of the theoreticians of the movement) which we suggested to be debated by the reading group in Beirut. It is a film relying on a lot of conversations which are not directly a part of the film, and therefore it is important to consider what is "off screen", "backstage" such as for instance the production means.

In Kurdistan, you filmed yourself. Why was it necessary? And you offer a very specific work on presence and voices. Could you explain your choice?

Yes, to expand on the idea of "backstage", it was necessary to open the thinking process on my position of researcher in this context, and articulate an external

listening position in the knowledge transfer process. The point was also to open the production field of this transfer: how are interviews carried out, what were the spaces we had occupied to talk, etc., what does it mean to film women. This whole research process that emphasizes the positioning of the researcher who listens and is not an observer, and who is contaminated by these conversations, and does not have a critical distance. How to work "with" and not work "on", that is the position that will change the work angle.

You continued your investigation in Syria. How did you proceed with the shooting in Jinwar in Rojava, where the formal stance is quite different.

In those places, the focus was more about how theoretical, philosophical and political paradigms are implemented. The women's village follows that but it is also an essential dialectical question on how politics or ideas shape the earth, the soil, the matter, and conversely how matter shapes politics. It is about praxis, from the earth, ground, laws, bureaucracy, so as to see the forms that ideologies produce. It is a reflexion on Politics in Nature. In terms of form, all of this required a more "documentary" language insofar as it was necessary to document even this project which is a current affair.

From one location to the next, you focus on plants, be it drawings, herbariums or their use, as food manufacturing amongst other things. Could you explain this stance?

It is about watching this microscopic relation with the earth and nature. This female knowledge which has been eradicated by a certain "modernity" and an ancestral knowledge in keeping with nature. It is still considered secondary. However the point is not to say that we have to go towards the pre-modern time to find an answer to the environmental crisis, but that knowledge does exist and has never been disconnected from the earth. It is a medicinal knowledge which could benefit the Earth and populations. It is part of the ideology of the autonomous movement, and it is very present in the villages.

What about the title? And its directness?

It is in response to so called "non-violent" liberal feminism which claims to be non-ideological. Ideology is always outside of itself for liberalism. We are well aware it is the main source of the problem.

Interviewed by Marco Cipollini

SÉANCES SPÉCIALES CNAP / CINÉMA DU RÉEL



MUCEM · 12H

Nofinofy
Michaël Andrianaly



THÉÂTRE DE L'ŒUVRE · 17H30

Hamada
Eloy Dominguez Séren

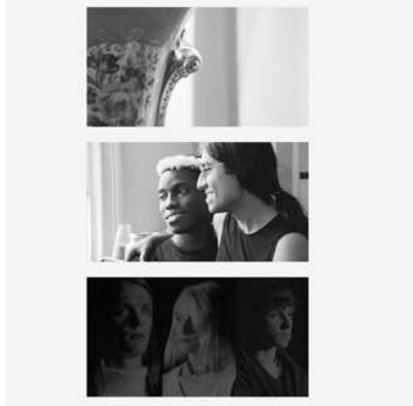
SO PRETTY

Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli

MUCEM · 21H30

« Une description franche de quatre jeunes queer qui tentent de maintenir leur communauté proto-utopique dans la New York de l'ère Trump. Tourné dans des clubs et des appartements de Brooklyn par le chef opérateur Bill Kirstein, le film rappelle les images vives et l'atmosphère des premiers documentaires sur la jeunesse new-yorkaise du photographe Larry Clark. »

PREMIÈRE FRANÇAISE · FRENCH PREMIERE



The Good Breast and the Bad Breast

YAN TOMASZEWSKI

LES VARIÉTÉS · SALLE 2 · 10H

En présence du réalisateur et de son équipe



Dans *The Good Breast and the Bad Breast*, très nourri d'images d'archives, vous annoncez d'emblée le caractère fictif des événements qui vont nourrir votre film. Pourquoi ? Votre casting ?

Le point de départ du film est la destruction intentionnelle en 2002 d'une somptueuse villa conçue dans les années 1960 par l'architecte Richard Neutra à Palm Springs. Quelques jours après l'avoir achetée une fortune, le nouveau propriétaire a rasé intégralement la maison au bulldozer. J'ai eu vent de cette affaire via un article du New York Times et en creusant, je suis tombé sur des rumeurs d'une connexion entre les commanditaires de la maison, de grands collectionneurs d'art, et l'acheteur, tous originaires de Minneapolis. On parlait alors d'une vendetta personnelle aux motifs inconnus, qui aurait pu motiver cet acte iconoclaste de pure destruction. L'histoire a suscité mon intérêt d'autant plus que je découvrais en même temps que la pratique architecturale de Neutra, originaire de Vienne où il fut formé par le rigoriste Adolf Loos et où il fréquentait la famille Freud, était traversée par la pensée psychanalytique. La théorie de Mélanie Klein, particulièrement adaptée à l'opposition entre cette maison nourricière et la pulsion destructrice d'un acheteur envieux, m'a fourni une première trame narrative pour penser le film.

Je suis donc parti en Californie en 2017 avec une optique qui était d'emblée traversée par la fiction, ne serait-ce qu'en raison des rumeurs qui circulaient sur la destruction de la maison ou parce que mon approche « psychanalytique » n'était pas objective. J'ai néanmoins fait une véritable enquête de terrain, en interviewant de nombreuses personnes liées de près ou de loin à l'événement : architectes, voisins de la maison, amis des commanditaires, agents immobiliers, conservateurs de musées, etc.

Les psychanalystes que l'on entend dans le film ont été eux choisis pour leur obédience kleinienne. Les événements qui ont nourri le film sont donc bien réels et les personnages que l'on entend en voix-off, à l'exception de Kate Moran, ne sont pas des acteurs. Ce qu'ils disent est issu de discussions spontanées que j'ai menées avec eux. Cependant, les américains maîtrisent le storytelling à tel point que leur voix ont d'emblée une dimension fictionnelle. Dans le contexte de Palm Springs, qui est un environnement ultra artificiel, marqué par l'imaginaire hollywoodien, je trouvais intéressant de rejouer cette artificialité tout en laissant planer une ambiguïté sur ce qui relevait du vrai ou du faux. L'avertissement que l'on voit dès le début du film peut lui-même être vu comme une citation ou un cliché.

Comment s'est imposé le petit théâtre miniature, comme une scène intérieure, qui mène le film ?

L'idée du film était de recouper le storytelling des voix avec un environnement fantasmatique mais néanmoins ancré dans la réalité de Palm Springs. Puisqu'il s'agissait d'architecture, j'ai imaginé un dispositif permettant de spatialiser les choses en donnant la sensation d'un espace intérieur onirique, comme une immersion dans la psyché. L'esthétique plastique et sensuelle du film emprunte aussi bien à la Californie de Hockney qu'à l'esprit *mid-century modern*. Un point important était la collection d'art : la maison avait été pensée pour héberger la grande collection des commanditaires. J'ai choisi plusieurs sculptures modernistes qui « habitaient » la maison (Arp, Liepchitz, Laurens, Giacometti) et je m'en suis inspiré pour créer des céramiques allongées sur du mobilier de la maison de Neutra. Filmées, ces sculptures deviennent des présences lascives, comme si elles bronzaient ou étaient étendues sur le divan d'un psychanalyste – ce sont les enfants du « bon sein ».

Et l'épilogue porté par Kate Moran ?

Le texte qu'incarne Kate Moran est le seul qui soit écrit. Il était important que sa voix se différencie des autres voix, davantage documentaires. Je voulais partir de l'histoire de la destruction de cette maison pour lui donner une dimension plus archétypale, susciter une interrogation sur notre désir de protéger comme de détruire la beauté. D'où le rapprochement entre le destructeur de la maison et Érostrate qui détruisait intentionnellement le Temple d'Artémis à Ephèse, une des merveilles de l'Ancien Monde et dont l'incarnation était une déesse nourricière aux seins multiples.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

The Green Vessel

ETIENNE DE FRANCE



Construit comme un conte, *The Green Vessel* offre une réflexion complexe, aux strates multiples, sur notre relation avec la nature. Quelle a été l'origine de ce projet ?

Au départ, *The Green Vessel* était conçu comme un projet de sculpture et d'installation que je voulais développer durant une résidence artistique au château de l'île de Vassivière, pour une réalisation en Colombie fin 2015. Les particularités du paysage artificiel de l'île de Vassivière avec ses barrages et infrastructures hydro-électriques, les problèmes locaux de contamination liés aux monocultures industrielles et des rencontres dans le contexte activiste et artistique du Plateau de Millevaches m'ont poussé relativement rapidement à vouloir écrire un film. Par la suite, en Colombie, m'intéressant à la façon dont la transformation du fleuve Magdalena affecte pêcheurs et communautés, j'ai pu développer la forme particulière de ce récit ainsi que la figure du narrateur et y tourner les premières images. Une troisième origine se situerait début 2016, lorsque la rencontre de scientifiques et d'activistes environnementaux en Nouvelle-Zélande m'a permis de déployer et préciser le contenu de ce projet.

Plongé dans une nature labyrinthique, le film réfléchit le contraste entre la puissance du paysage et sa nature fragile et vulnérable. Comment avez-vous travaillé cet aspect ?

Cette « puissance » du paysage que vous évoquez me fait penser à la façon dont nous coévoluons avec la nature, et à la manière dont tous nos récits en sont issus. Une nature labyrinthique comme par exemple une rivière, une forêt, contient et exprime des diversités et des multitudes infinies de formes qui nous permettent, non seulement de vivre, mais aussi de produire des ensembles d'imaginaires. Ce n'est pas la vulnérabilité de la nature qui m'intéresse dans ce film, c'est plutôt de dénoncer la rupture de ces interactions complexes sous la pression d'une part des idéologies coloniales, capitalistes et patriarcales, et d'autre part, sous l'offensive d'une homogénéisation des pensées. Comment peut-on envisager, au-delà de seuls commentaires ou dénonciations, des possibles en commun ? C'est à travers ce récit polyphonique, mêlant voix humaines et non-humaines que je tente de mettre en abîme ces aspects.

Tout le long du film, nous sommes guidés par un narrateur : pourquoi avoir introduit ce personnage ?

Je voulais créer la figure d'un narrateur complexe et joueur qui puisse à la fois s'adresser à nous et introduire les différentes voix qui créent le récit du film. J'essaie souvent dans mon travail de remettre en question la position d'autorité de celle ou de celui qui raconte l'histoire ou crée les images. Ici, combien d'histoires sont-elles contenues dans la figure de cet ancien pêcheur et dans sa bibliothèque ambulante ? Avoir ce narrateur non nommé qui nous offre une double histoire – la sienne, et celle de ceux dont il souhaite nous raconter les périples – permet de troubler temporalités et géographies, et de créer des jeux de miroirs et de mémoires.



LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 21H15

En présence du réalisateur et des producteurs
Olivier Marbœuf,
Julien Duc-Maugé
et **Laurène Barnel**

Les dialogues jouent un rôle capital dans le film : davantage que des échanges servant à faire progresser le récit, toutes les paroles nous emmènent dans une réflexion unique, ouvrant sur des nouvelles interprétations du film. Comment avez-vous développé votre scénario ?

Si je suis très attaché à l'ensemble du scénario, avec une progression de dialogues en fonction de la narration du parcours des protagonistes le long de la rivière – des dialogues qui peu à peu ouvrent le discours scientifique à des voix politiques, philosophiques et poétiques – je conçois aussi ces dialogues comme des unités qui créent leur propre autonomie à la fois dans le film mais aussi au-delà de ce format de présentation. Plusieurs dialogues font référence à d'autres œuvres et se déploient à travers des dessins, des sculptures, des performances et des recherches, qui composent le projet *The Green Vessel*. Par exemple, la scène de la conférence d'Everett, au début du film, a été tournée pendant une performance à Massey University à Wellington : une conférence entre fiction et réalité appelée "Capitalisme et Parasitisme" réunissant un scientifique, deux artistes et un théoricien.

La bande son, très discrète et minimale, dicte néanmoins le rythme du film. Comment avez-vous travaillé cet aspect ?

La bande son est un élément essentiel de mon approche du film et je souhaite en général que des éléments de bande son soient intégrés très tôt dans le processus de montage vidéo. À certains endroits, comme dans les espaces de forêt où des multitudes de subjectivités prolifèrent et interagissent, l'intention a été d'utiliser drones et ambiances comme deux éléments équivalents de composition musicale qui s'entremêlent jusqu'à ne plus se distinguer. Cependant, dans ce film qui est une longue traversée, il s'agissait à travers des alternances marquées entre musique et ambiances, de trouver un équilibre entre les moments de marche, de recherche, les dialogues et la narration. Ainsi, de la même manière que la narration ou la présence du paysage, cette bande son avec ses alternances de composition musicale et d'ambiances est un moyen de libérer les différents protagonistes de ce récit, tout en créant des espaces propres à de multiples perceptions, imaginaires et interprétations.

Le film a été tourné en 16:9 cinémascope, format somptueux qui rappelle les sommets du western classique. Toutefois, l'utilisation que vous en faites ne laisse aucune place à la facilité de la fascination pour les paysages. Pourquoi ce choix ?

Je me méfie du paysage dans sa dimension de fascination ou spectaculaire, une forme « homogénéisante » que j'appelle "paysage parfait". Dans *The Green Vessel*, les protagonistes contestent ce « paysage parfait », espace d'extraction et d'appropriation matérielle, paysage-image homogène et spectaculaire mais aussi objet infini de spéculation. Le 16:9 est un format qui me laisse beaucoup d'espace en terme de composition et me semble adapté pour exprimer les interactions entre les protagonistes et cette nature métamorphique. Ma pratique de la photographie en moyen format (spécifiquement le format 6x9), les références de cinéma qui m'animent et mon fort intérêt pour l'histoire de la peinture de paysage sont sûrement aussi à l'origine de ce choix.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

PRIX DES LYCÉENS

17 lycéens de 9 lycées de l'Académie d'Aix-Marseille, 3 lycéens de la ville d'Hanovre en Allemagne.
Prix attribué à l'un des films des Compétitions Internationale, Française et Premier Film.

JURY

Maryam Rajab, Myriam Ben Nasr (Lycée Notre-Dame de Sion) • **Cybellia Rouyer, Marion Barsamian** (Lycée Pierre Mendès-France) • **Gérald Aliko, Lyna Mekerba, Mohammed Aroudj** (Lycée Saint-Charles UPE2A) • **Paul Olivia, Léo Jourdan** (Lycée Georges Duby, Luynes) • **Dimitri Vernet, Garane Quemeneur, Ilona Governale, Tim Blaie** (Lycée Nelson Mandela) • **Esteban Chatzopoulos** (Lycée Antonin Artaud) • **Guillaume Christiani** (Lycée Lacordaire) • **Shannone Attal** (Lycée Victor Hugo) • **Lou Cacciarella** (Lycée Vauvenargues, Aix-en-Provence) • **Tara Steinert, Leo Koenneke, Finn Ole Möhring** (Lycée Hanovre)

Danses Macabres, squelettes et autre fantaisie

RITA AZEVEDO GOMES & PIERRE LÉON

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 15H En présence des réalisateurs et du producteur François Martin Saint Léon

Squelettes et autres fantaisies de Jean Louis Schefer a été publié chez P.O.L. en 2016. Ce cinquième tome de *Main courante* a-t-il été le point de départ de ce film ?

RITA AZEVEDO GOMES : Pas exactement. La conversation avec Jean Louis Schefer m'a toujours fait voir comment la pensée peut être une pure forme de création, inépuisable, comme l'art. J'ai toujours eu l'impression d'être devant quelqu'un qui a gardé intacte une sorte d'enfance au monde : ce royaume séduisant où l'on peut tout inventer et tout questionner. J'étais curieuse de ces danses macabres d'Europe centrale du XV^e siècle, qu'avait éveillées Jean Louis... Pierre me dit par mail : « Jean Louis est une espèce de centre (excentrique forcément), moi, peut-être un idiot en face de lui. Je ne vois que toi pour filmer ça dans un temps et un lieu. » Comment dire non ?

PIERRE LÉON : Jean Louis travaillait depuis un certain temps sur ce thème des danses macabres : il me prenait volontiers pour témoin, et il en faisait tout un roman. De cette relation privilégiée entre un conteur et un auditeur qui, par la force des choses (on parle de l'image), est aussi un spectateur, je me suis demandé en tant que metteur en scène si cette relation ne pouvait pas être élargie, du même conteur à plusieurs spectateurs, donc un public. C'était un film, là, et alors Rita est arrivée.

Quelle est la structure générale de *Danses macabres, squelettes et autres fantaisies* par rapport à la pensée, aux thèmes abordés par Jean Louis Schefer ?

RITA AZEVEDO GOMES : La structure, s'il s'agit vraiment d'une structure, est venue à mesure qu'on filmait. On avait trouvé la maison idéale, les autorisations pour les musées, une femme qui nous préparait les repas... C'est au montage que Pierre a lancé le rythme, l'organisation. Je pense qu'il a gardé un mouvement similaire au dessin de la pensée de Jean Louis, volant ailleurs pour, à la fin, encercler son idée.

PIERRE LÉON : Nous nous sommes tous les trois raconté des histoires et nous les avons croisées. La question qui agissait Jean Louis : pourquoi, à la fin du Moyen Âge, des gens, artistes pour la plupart anonymes, sont allés peindre dans les petites églises et les cimetières ces fresques étranges ? Que font ces squelettes scapripants qui tirent après eux tous les types de la société, depuis le Pape jusqu'au nourrisson ? Moi, j'ai eu envie de filmer ça : comment un livre vient au monde ? Et Rita, je l'ai vue comme le violoncelle dans un trio de Brahms.

Les discussions se déroulent très librement dans différents lieux : dans un salon, au cours d'une promenade en pleine nature, dans un musée. Comment souhaitiez-vous mettre en scène cette parole ?

RITA AZEVEDO GOMES : On ne savait pas exactement ce qui se passerait sur ces lieux que Jean Louis voulait absolument revisiter. Aucune angoisse. Une confiance, très belle, entre nous tous. Des moments irrépétables... Des bonnes surprises dans les pauses ? Je me suis munie de deux caméras pour pouvoir « me nicher » dans l'imprévu, c'est tout. Après, la parole a pris son vol...

PIERRE LÉON : Ces lieux sont pour moi ceux de l'amitié, l'autre sujet du film, si vous voulez. Nous avons tous les trois une relation très forte au Portugal, pour des raisons différentes ; c'est comme un monde de bienveillance. Et neutre : il n'y a pas de danses macabres au Portugal.

Les mouvements de caméra sont rares, vous privilégiez plutôt des plans fixes, une certaine économie d'ensemble. Pouvez-vous commenter ces choix ?

RITA AZEVEDO GOMES : À quoi bon bouger la caméra devant des gens qui parlent et qui ne bougent pas ? Par contre, un autre genre de mouvement s'établit, entre les deux caméras, les deux points de vue choisis, les faux contrechamps. PIERRE LÉON : Il y a dans les films de Rita un étrange équilibre, le charme, probablement, qui fait flotter ses plans très longs, et très calmes, sans crainte du réel. Je me suis volontairement retiré de ces alchimies, pour laisser Rita et Acácio faire leurs incantations. Et j'attendais de les découvrir pour voir ce qu'il y avait dedans. Les magnifiques faux contrechamps, entre autres.



Danses macabres, squelettes et autres fantaisies est enrichi par des extraits de films, des plans de tableaux qui entrent en résonance avec la pensée de Jean Louis Schefer au travail. Comment les avez-vous choisis et articulés ?

PIERRE LÉON : C'était une façon d'élargir la conversation, de trouver des voix qui avancent avec la parole, à côté, en transparence, en allusion parfois, en tout cas en contrepoint et pas en commentaire. Bien sûr, on montre les fresques, les gravures, comme des repères, Mais les images peuvent aussi, avec les extraits de *Cinq femmes autour d'Utamaro* de Mizoguchi ou celui du *Charme discret de la bourgeoisie* de Buñuel, reprendre l'idée de progression lente, de défilé somnambule, s'inscrire dans cette chorégraphie propre aux danses macabres. Ou au contraire marquer un temps presque exagérément, comme le petit Disney de 1929.

Les séquences de parole, conséquentes et passionnantes dans la durée alternent avec des scènes très brèves, inattendues, musicales, parfois facétieuses. Quels étaient vos partis pris au montage ?

RITA AZEVEDO GOMES : Dans nos rencontres à Paris, il s'établissait une multiplicité de situations, quelque chose se dessinait devant nous, entre nous. Je suis heureuse que le montage de Pierre ait gardé un peu de ça.

PIERRE LÉON : Je ne dirai pas mieux que Montaigne : « Je ne fais rien sans gaieté. » Et comme j'ai toujours trouvé les conversations sérieuses très amusantes, il fallait quelques scènes de comédie, voire des gags, à l'échelle du propos, s'entend. Je ne sais pas si Rita et Jean Louis seront d'accord, mais il y a quelque chose de parfaitement incongru dans notre aventure, qui est tout sauf scientifique, si elle est un peu savante.

La musique classique ou d'opéra a une place notable. Quelles étaient vos directions musicales ?

PIERRE LÉON : Jean Louis se demandait ce qu'étaient les chansons médiévales de Kurt Weill, nous les avons écoutées sur le tournage, et leur évidence s'est imposée. Le quatuor de Mozart (qu'on appelle *Dissonances*) est un hasard, mais presque tout est bon dans la maison Mozart. Pareil pour Hugues Cuénod et la chanson de Machaut, de cent ans l'aînée des danses macabres.

Danses macabres, squelettes et autres fantaisies est également un portrait de Jean Louis Schefer. Cette dimension était-elle déjà présente dans le projet ?

RITA AZEVEDO GOMES : C'est un film sur Jean Louis Schefer, oui, mais l'idée de portrait, au moins pour moi, n'était pas là. Et si c'est un portrait, c'est certainement un portrait inachevé et qui danse tout le temps.

PIERRE LÉON : C'est un très bon acteur de lui-même, Jean Louis Schefer.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Pourquoi la mer rit-elle ?

AUDE FOUREL

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 13H En présence de la réalisatrice et du producteur Thomas Fourrel



Quel est le point de départ de ce voyage dans l'histoire qui donnera à l'arrivée *Pourquoi la mer rit-elle ?*, votre premier long métrage ?

En 2014, j'ai organisé une marche de six jours entre Saint-Etienne et Lyon, avec un groupe d'artistes italiens (Stalker), pendant laquelle nous avons traversé les récits de résistances anonymes, notamment des travailleurs immigrés. J'ai rencontré à cette occasion Dahbia Bakha, qui témoigne et chante à plusieurs reprises dans le film. Grâce à ses récits sur son engagement dans la révolution algérienne, j'ai compris les réseaux d'hébergements des militants algériens en région stéphanoise auxquels avaient participé mes grands-parents et découvert l'existence du disque de Cantacronache.

Pourquoi la mer rit-elle ? commence par l'annonce d'un voyage en train en Italie avant un travelling à bord d'un bateau pour Tunis. Il navigue ainsi entre plusieurs pays, sans repères géographiques précis. Pourquoi ce parti pris ?

Au départ du projet, j'avais trois routes : celle du groupe turinois Cantacronache (Rome – Tunis – frontière algérienne, en 1961), celle de mes grands-parents qui voyagent en Algérie en 1977 (Saint-Etienne – Alger – Constantine) et celle de Dahbia Bakha qui a quitté les montagnes de Kabylie en 1951 pour rejoindre Saint-Etienne. Pour le tournage, j'ai établi ma propre route à partir des leurs. J'ai décidé de faire Rome – Tunis – Béjaïa, d'aller plus loin que Cantacronache, jusqu'à Milkat chez Mme Bakha, en croisant la route de mes grands-parents à hauteur de Constantine.

Comment avez-vous défini le montage ?

Le montage a été une autre route encore. J'ai vite compris que le film ne suivrait pas une cartographie parfaitement identifiable. Je ne voulais pas monter une route, mais tisser des instants de récits. À Saint-Etienne, à Tunis, à Béjaïa, je rencontrais des personnes différentes mais dont le vécu était proche et qui racontaient avec la même chaleur, qui partageaient un repas, qui avaient la même simplicité dans l'échange. Mon film n'était pas une route, mais une table, autour de laquelle ces anonymes pourraient échanger dans des langues différentes, sans ne s'être jamais parlé. Le trajet du film est le tissage de ces échanges.

La primeur est donnée au chant qui donne son titre au film, à la poésie, aux récits de la révolution algérienne. Sont-ils les fils rouges qui ont guidé son élaboration ?

Quand Mme Bakha me parle de Cantacronache, je vis alors à Rome et fais des recherches pour trouver le disque original. Mme Bakha est une personne rare. Depuis son adolescence, elle invente des récits en chantant et préfère souvent s'exprimer en vers. Elle s'enregistre sur cassettes audio, toute seule, discrètement. Pendant le tournage, très souvent, quand je rencontrais des femmes, elles préféraient chanter leurs souvenirs que les raconter. J'écoutais et j'enregistrais. Au retour du tournage, Mme Bakha m'a fait don de quelques cassettes de ses poèmes et chants pour le film. Les chants étaient une évidence.

Pourquoi cette disjonction, la plupart du temps, des voix et des visages ?

C'est un choix fort, d'avant tournage. J'ai enregistré séparément le son et les images. J'aime ces moments où un visage accueille plusieurs voix, plusieurs langues, où un même personnage peut être celui qui parle ou celui dont on parle. C'est par l'asynchronie que j'ai voulu incarner les militants anonymes. Leur manière si singulière de raconter avec la même humilité, la même pudeur et la même envie insatiable de trans-mettre. J'ai voulu ainsi donner à leurs corps et à leurs voix quelque chose de l'ordre du commun.

Pourquoi cette alternance du noir et blanc à la couleur en Super 8 ?

Il n'y a que quelques minutes d'images d'archives, quand ma route se brouille et s'enchaîne avec celle filmée en Kodachrome 40 par mon grand-père en 1977. Les autres plans en Super 8 couleur sont ceux du tournage de 2017, en pellicule Kodak Vision3 50D. Ces cellules de couleur devaient être des points de repères. Ce n'est pas un voyage facile à faire, ce ne sont pas des récits simples à monter. En France, comme en Algérie, l'histoire est très maîtrisée, bloquée dans d'épais silences. La couleur, c'était tenter des clignotements, des percées infimes dans « la grande nuit ».

Propos recueillis par Olivier Pierre

CHRISTOPH FRIEDEL

Producer at Pandora Films, you accompany German directors (Pia Marais, Christian Schochow, Ulrich Köhler, Andreas Dresen, ...) but you are also active in international coproduction (Claire Denis, Bertrand Bonello, Aki Kaurismaki, Léos Carax, ...), what are the key elements to make you decide to produce a movie?

Producing a film is a long term decision, it's a combination of personal belief in an artist and the ability to be able to find the money needed and to give the artist the room he needs and deserves. The more expensive a film is, the more the potential market becomes a question. I am also curious to learn about different cultures or genres.

Experienced producer, what advice would you give to young producers wishing to start international coproduction?

Trust your taste, seek for people in your generation with similar taste and experience. And check your Project in Front of the market, define your own market for a film. It can be mainly festivals, it can be partly theatrical, but be honest with yourself.

Regular professional of FIDLab, this year, you are on the jury, what are your expectations?

Meeting interesting projects and people, be surprised about ideas of films I normally don't get to know. Refresh yourself, that's what FIDLab means to me. And then swimming in the early morning as in the past years.



MARIE LOGIE

You are the director of Auguste Orts, a production platform founded by an artist's collective, the belgian Manon de Boer, Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Anouk De Clercq. An idea that is rarely exploited in Europe, especially in the early 2000s, though it is more developed in Asia and in Latin America. How was this born ? How did these artists and filmmakers create a group?

These 4 artists knew each other from working in the audiovisual field in Brussels for some years, each with an individual itinerary. This scene in Brussels is lively but not huge - you easily get acquainted. When they approached me in 2006 they had a residency in a Brussels arts centre Beursschouwburg and they wanted to see what they could share in terms of knowledge and practical aid in the production and distribution of their work. I quit my job to embark on this adventure with them, without a clear plan or a salary. In the meantime we've been working together now for almost 13 years and still the 4 founding artists are on board, along with various guest productions by others. Our joint adventure is more one of learning by doing and sharing knowledge then of big manifesto's or slogans. Just the way I like it.

Within your catalogue, along with thoses artists' productions, you also include associated artists, such as Dora Garcia

(Segunda Vez - Grand Prix FIDMarseille 2018) or Annik Leroy. Based on which criteria, if I may say so, do you choose your guest artists?

The four founding artists of Auguste Orts choose: they choose someone they feel related to, someone with a project they want to help develop... This can be a recently graduated student or a more established artist. One of the founding artists presents an artist or a project and then we choose together, depending on our capacity, timeline, ability to bring something to the project. We try to develop 1 guest project a year. Guest projects bring in different voices, methods, networks, within Auguste Orts, which is very nourishing.

You know the FIDLab as a producer (Blue Meridian by Sophie Benoot - FIDLab 2009, Segunda Vez by Dora Garcia - FIDLab 2015). What are your expectations as a member of the FIDLab jury?

I hope that the project producers will find support, with FIDLab prizes, meetings, links being forged... Personally, I'm looking forward to discovering the projects and meeting the filmmakers and guests. I find it important from time to time to shut the computer, leave the office and meet up with people who are passionately working in this area, driven by their cinephilia. And FIDlab is a great context to meet up.



MENG XIE

You have been curator at Ullens Center for Contemporary Art, China's first private art center. Which artists have you exhibited? What curatorial idea did you have?

I was the film curator there for 5 years, mainly curating for the cinema space we have in the Art Center. I curated the yearly film program, about 200 films per year. I program films from international auteurs along with independent Chinese filmmakers. I curated Chris Marker, Werner Herzog, Yasujiro Ozu, Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Fei Mu, Yang Fudong, Lou Ye, Zhang Yuan, Wu Wenguang and the first retrospective of Aki Kaurismaki and Apichatpong Weerasethakul in China. I am trying to introduce the greatest world cinema to Chinese audiences and support local indie scene at the same time.

Subsequently, in 2017, you launched Rediance as an international seller with the acquisition of Asian films. This year, you have paired your production activity with financing the latest films shot by Miguel Gomes and Apitchapong Weerasethakul. What are the sources of financing in China and how do they operate?

I choose projects based on the artistic value of the project, and its market value in the global market and Chinese market. China related content has a better chance since we could also provide local production support and talent booking, But that isn't mandatory at all. Rediance endeavors to surpass boundaries and continue building bonds with the most originals directors in seizing the essence of contemporary world cinema.

You will discover the FIDLab as a member of the jury, what are your expectations?

I really admire FID's overall curatorial strategy. As a producer, financier and sales agent, I believe there could be multiple ways I could contribute to the FIDLab projects. Also, I hope to be inspired and challenged by the talents selected in the program.



PROJETS FIDLab 2019 11^e ÉDITION

AU THÉÂTRE DE L'ŒUVRE

PRÉSENTATION DE 14 PROJETS SÉLECTIONNÉS À PARTIR DE 10H

DUERMEN LOS PECES CON LOS OJOS ?

Nele Wohlatz

ARCHIPEL

Philippe Rouy

DEMAIN EST ANNULÉ

Gabrielle Le Bayon

ESQUÍ

Manque La Banca

FAR AWAY EYES

Chun-Hong Wang

HEART OF LIGHT

Cynthia Beatt

HUMAN FLOWERS OF FLESH

Helena Wittmann

INCANDESCENCES

Jorge León

LA CAMERA DEI GENITORI

Diego Marcon

MEMORIES OF A FIG TREE

Kamal Alfahari

MUDOS TESTIGOS

Luis Ospina

THE OPEN

Phillip Warnell

THE TARGETS

Myriam Lefkowitz & Simon Rippol Hurier

UNRUEH

Cyril Schäublin

L'actualité de l'art contemporain

Des ressources pour les artistes et professionnels

Des dispositifs de soutien à la création

Plus de 86 000 œuvres en ligne

Centre national des arts plastiques

FID

30^e Festival International de Cinéma Marseille

9-15 Juillet 2019

REMERCIÉ 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 Benaim, Hara Kaminara, Alice Narcy. Impression : Imprimerie Soulié Grignan.