



★ JOHANN LURF

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

AUJOURD'HUI / 22:15 / MUCM

De Georges Méliès à Georges Lucas, suivez avec Johann Lurf le mouvement des étoiles dans le ciel (du cinéma) !

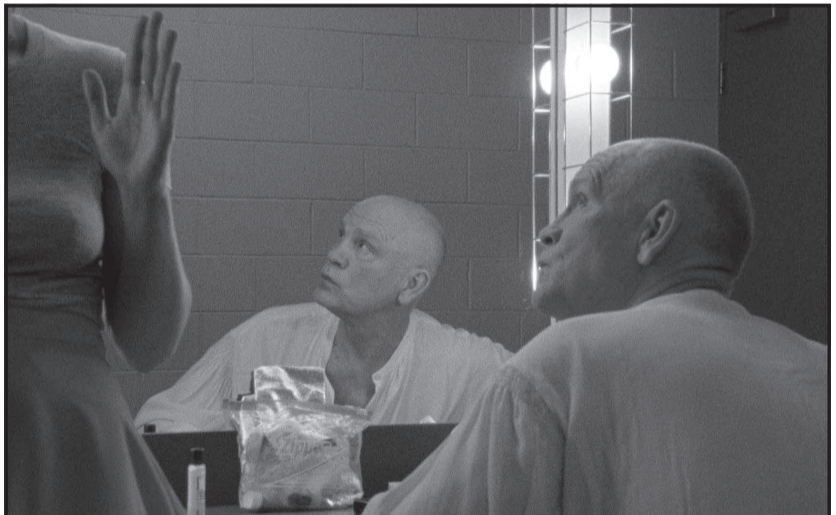


10:00 / VIDEODROME 2

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

A CONTRE-TEMPS, A PERTE DE VUE DANIEL BUREN

Autoportrait ? Catalogue raisonné ? Sous forme d'abécédaire, l'œuvre de l'artiste à travers ses «photos-souvenirs», accompagnées de quelques entretiens choisis, pour une traversée systématique, chronologique, exhaustive et vertigineuse : Buren en cinéaste à l'œuvre.



Fenêtre Hambourg – Marseille

À L'OCCASION DU 60^E ANNIVERSAIRE
DU JUMELAGE MARSEILLE-HAMBOURG, SÉANCES SPÉCIALES
À LA MAIRIE DES 1^{ER} ET 7^E ARRONDISSEMENTS

CASANOVAGEN

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

LUISE DONSCHEN / 12h EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE

TIME GOES BY LIKE A ROARING LION

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

PHILIPP HARTMANN / 13h30

À 17h00, inauguration de l'exposition de photos « Die Straßen von Marseille, les rues de Hambourg » organisé par le Ministère du patrimoine, de la culture et du média, avec le soutien de l'AGAM et le soutien de la Ville de Marseille.

DRIFT

HELENA WHITTMANN / 15h15

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE

ÉDITEUR PAUL OTCHAKOVSKY-LAURENS

AUJOURD'HUI / 15:00 / ALCAZAR

« C'est d'abord l'histoire de quelqu'un qui lisant des manuscrits, éditant des livres, trouve peu à peu ses mots à lui à travers ceux des autres grâce auxquels il peut vivre » nous prévient Paul Otchakovsky-Laurens. Après *Sablé-sur-Sarthe*, *Sarthe* (2007) où il revenait sur son enfance, pour ce second film le grand éditeur s'interroge sur son rapport à la littérature et sur son métier.

Les films du Rat, La Huit, Pio & Co et Norte Distribution présentent



ÉDITEUR

un film de
Paul Otchakovsky-Laurens



JÉRÔME NOETINGER

EP WE'RE GONNA ROCK HIM

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

STEFANO CANAPA AUJOURD'HUI / 14H30 / MUCM

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

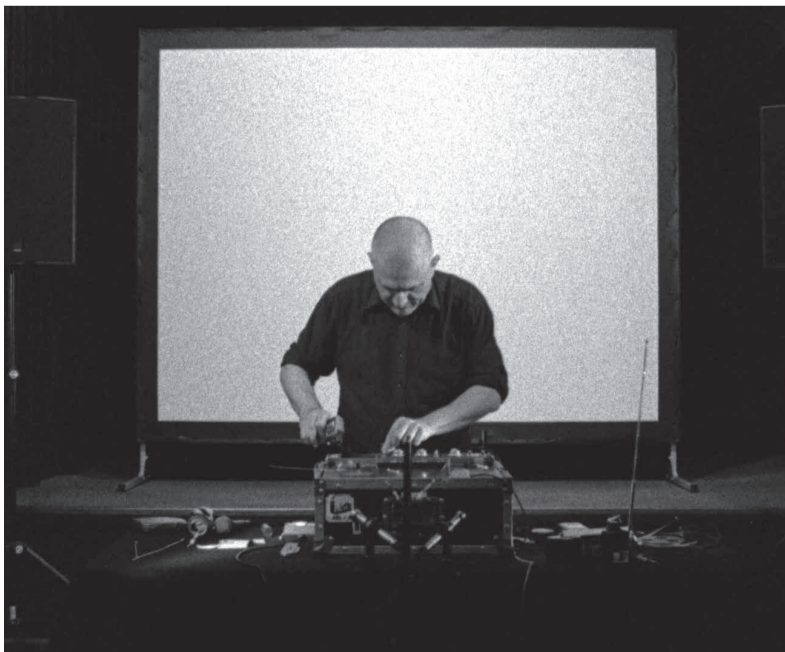


1. *Quand et pourquoi avez-vous décidé de filmer Jérôme Noetinger ?* J'ai eu plusieurs fois l'occasion d'apprécier le travail de Jérôme et je garde en mémoire cette performance de la Cellule d'Intervention Metakine au Link de Bologne en 1997, qui a sans doute marqué mon chemin de cinéaste. En 2015, au Festival FORMA, à Angers, nous présentions avec Antoine Birot notre film-performance *Wavelength* et Jérôme jouait en solo juste après nous. Le concert fut sublime, un moment de grâce que le public ne manqua pas de suivre avec une attention et une écoute rares. Ce soir-là, j'ai pu être pris conscience de la finesse avec laquelle il sait déployer un véritable récit dans la progression du son tout en gardant une maîtrise extraordinaire des gestes, tel un danseur. C'était déjà du cinéma et en faire un film c'était aussi fixer sur un support pérenne l'œuvre de ce musicien hors pair.

2. *Le film fait exactement la durée d'une bobine 35mm. Pourquoi ce choix ? Cette contrainte a-t-elle amené Noetinger à modifier sa pratique ?* Il me semblait important de travailler avec un certain nombre de contraintes afin de convoquer les enjeux du live, du temps présent, tout en sachant que nous allions filmer sans public. Par ailleurs je travaille en argentique depuis toujours et je suis particulièrement sensible au fait de graver une image sur une matière vivante, avec une durée déterminée. Soit dit au passage – les prise de vues ont été faites en Super16, qui est un format de tournage destiné au tirage en 35mm. Il ne s'agissait pas de faire un concentré d'un concert d'une quarantaine de minutes mais de proposer autre chose. Jérôme avait parfaitement conscience des enjeux de ce choix qui allaient donc modifier radicalement son travail.

C'est sans doute pour ça que nous avons décidé de filmer deux concerts à quelques heures d'intervalle, bien qu'il n'a jamais été question de mélanger les deux au montage.

J'oublie toujours de lui demander s'il avait une montre cachée quelque part, toujours est-il qu'à chaque fois la bobine s'est terminée sur son dernier geste ...



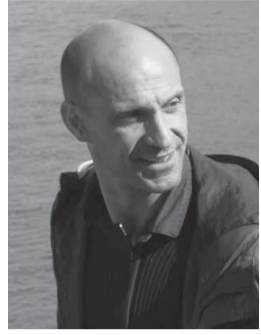
3. *Peut-on dire que le dispositif simple du film (image fixe, deux valeurs d'images) possède une certaine dimension pédagogique ?* Quelque part la dimension pédagogique découle naturellement du travail spécifique de Jérôme. On le ressent sans doute moins dans la forme condensée du film mais le concert est, entre autre, une véritable histoire de la musique improvisée. Mon plus grand souci a été celui de ne pas laisser l'image prendre le dessus sur le son mais j'aime penser que dans sa simplicité le film propose néanmoins plusieurs lectures ou chemins possibles et qu'il s'adresse à plusieurs publics.

Propos recueillis par Vincent Poli

SEULS LES PIRATES

GAËL LÉPINGLE

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE



EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR
ET DE L'ÉQUIPE DU FILM

1. Le casting de Seuls les pirates présente des acteurs non professionnels jouant avec d'autres venant du cinéma ou du théâtre. Pouvez-vous expliquer vos choix ? J'ai écrit pour et à partir de gens que je connaissais, des amis avec qui j'avais été élève au Conservatoire d'art dramatique d'Orléans, il y a bien longtemps. De-

puis, certains ont fait d'autres métiers, d'autres ont travaillé dans de petites compagnies de théâtre, d'autres encore n'avaient pas joué depuis dix ou quinze ans lorsque je les ai rappelés. Si certains n'avaient jamais bougé d'Orléans, d'autres s'y étaient réinstallés récemment - pour retrouver des racines, pour s'occuper des vieux parents, etc. C'est ce qui a permis le film et c'est devenu sa toile de fond : quarante ans, la province, les rêves enfouis et l'usure du quotidien. Ce n'était donc pas une troupe mais très vite, avec le tournage, c'est devenu une communauté, avec l'émotion des retrouvailles, du temps qui a passé.

2. Le film gravite autour du personnage joué par Ludovic Douare. Dès le départ, je savais que le centre en serait Ludovic Douare, qui interprète Géro et joue quasiment son propre rôle (certaines scènes sont en partie improvisées). Je voulais documenter ce que je voyais dans son théâtre en préfabriqué, égaré au bord de la ville : le système D, troc et débrouille, les voisins qui passent, les gens qui aident. Une façon de résister, même sur un mode microscopique, à tout ce qui le menaçait : l'institution, la maladie, l'isolement. Et au delà, une façon de créer des solidarités et des réseaux alternatifs qui se passent de toute action publique, qui ne veut plus rien savoir du « vivre ensemble » décrété par l'État ou la municipalité.

3. La première séquence ancre les protagonistes dans une réalité sociale et économique précise avec le projet de rénovation urbaine et ses conséquences. Pourquoi ce cadre particulier ? J'avais besoin de filmer aussi le côté de la mairie. La rénovation urbaine, c'est un des rares endroits où l'on pense encore que l'action politique a un impact positif. Et il y a cette élue locale, sûre de



5. Quelle place l'histoire de la fuite avec Kostia a-t-elle dans le récit ? Je tenais à ce que l'aventure romanesque soit véritablement figurée. Pour le neveu, Kostia incarne un rapport à la masculinité que son oncle ne peut plus endosser. Il le suit parce qu'il préfère s'identifier à lui plutôt qu'à ce que son oncle lui renvoie. Kostia est une émanation de son imaginaire, une figure de héros, de brigand, légèrement frelatée (la situation est tirée du roman de Stevenson, *Les Aventures de David Balfour*). Pour que le neveu

parvienne à s'en émanciper, il faut que Kostia le déçoive, et ce sera sur une question morale. Le neveu a l'arrogance de la jeunesse mais c'est un personnage hautement moral ! Et puis il y a un enjeu de représentation : faire tenir dans le même film des registres qui pourraient paraître incompatibles. Mais en fait si, il faut que ça communique, question sociale et souffle lyrique. Décloisonner les imaginaires, c'est le moins qu'on puisse faire.

4. La mythologie autour des pirates est liée à Géro et à son neveu Léo, à travers ses écrits. Comment avez-vous développé cette trame dans le scénario ? Ludovic Douare avait développé ce personnage de pirate dans un spectacle de rue, mais il ne pouvait plus le jouer. Alors, j'ai imaginé ce neveu. D'abord pour regarder tout ce petit monde avec un décalage, une distance (Renan Prévot est le seul interprète non orléanais). Et puis pour prendre en charge un désir de romanesque que les adultes, dans leurs combats quotidiens, ont dû abandonner ou ressassent dans le fantasme. Mais ceci, à condition de revenir au réel dans la troisième partie : comment fait-on pour vivre quand la promesse romanesque a été confisquée ? Ce sont de petits faits. Passer son bac à quarante ans, ou bien remonter sur scène avec une voix flinglée, mais tenir, tenir le coup, ne pas mourir. Le véritable héroïsme, bien sûr, il est dans l'infinitésimal, l'épreuve du quotidien.

6. Quel statut a le personnage du clown ? Jérôme Marin est un artiste de cabaret. Je lui ai demandé de reprendre le rôle qu'il tient à la scène, et de le fondre progressivement dans l'univers du film, jusqu'à se mettre à parler à la caméra, comme les narrateurs des films d'Ophuls. C'est lui qui invite au basculement dans les voix off de la fin, quand les personnages secondaires prennent en charge l'histoire, en tant que chœur et témoins.

7. Comment interpréter l'évocation finale des « Goldilocks Planets », reprise notamment dans le titre anglais du film ? C'est l'idée que tous ces personnages sont comme des planètes cherchant leur bonne distance par rapport au soleil : trop loin, on meurt congelé, trop proche, on meurt brûlé. C'est encore une question d'ajustement minimal : la place pour vivre se rétrécit, concrètement (l'expulsion de Géro) et moralement. C'est une lutte sans cesse renouvelée pour rester humain, malgré les humiliations et les peines.

Propos recueillis par Olivier Pierre



OM YASMIN DAVIS

AUJOURD'HUI / 15H15 / MUCEM

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE



1. Pour ce troisième film découvert au FID Marseille, vous semblez avoir tout ramené à l'essentiel : un geste, une manipulation, un regard, un souffle... Cette suggestion d'une saisie en direct est-elle fondamentale pour vos films ? Mes deux œuvres les plus récentes, OM et Following You Following Me ont une dimension quasi performative - ma présence dans des limbes, seule face à la caméra, dans un non-lieu, crée de la tension et de la concentration

chez le spectateur avec des moyens basiques et minimalistes tels que - un regard, un geste corporel, un mouvement de la caméra et le bruit que ceux-ci produisent. Dans ces œuvres, j'ai évité de créer des environnements fictionnels, de travailler avec les acteurs ou de faire le portrait de quelqu'un ou quelque part de spécifique. J'ai essayé d'atteindre quelque chose d'aussi universel que possible, qui n'appartient ni à un endroit ni à une époque, mais qui évoque tout de même un sentiment concret et spécifique.

EP
WE'RE GONNA
ROCK HIM

2. Nombreux sont les détails qui s'effacent à notre regard fasciné par une main, deux mains, de multiples images de mains. Aucun détail ne peut se soustraire à vos choix ? Dans la communication humaine, les mouvements de mains envoient des signaux plus discrets, et révèlent une couche moins consciente, parallèle au dialogue verbal plus évident. En même temps, les mains sont les organes de l'action ; elles participent à la phase d'exécution, qui vient après celles du traitement de l'information, et de la pensée. Donc dans la vidéo OM, je crée

« avec le pouvoir de la pensée », aidée par mes deux mains, une réflexion / image d'une troisième main. Pendant que je tiens ma troisième main avec mes deux autres mains, mon regard dirige le spectateur vers l'endroit où l'illusion se fait, et révèle la supercherie car je pense que révéler une illusion est parfois plus illusoire et fascinant que l'effet en soi. Au contraire, les vrais magiciens et escrocs attirent l'attention ailleurs pendant que leurs mains font le tour rapidement et secrètement. Pour moi, il était plus important de mettre l'accent sur la tentative et la volonté de retenir l'illusion que d'être réellement illusoire.

3. Parmi l'invisible ou le faiblement visible, il y a les sons, les plus simples et d'autres particulièrement traités. Que pouvez-vous nous dire de cette attention audible ? Dans la plupart de mes travaux à l'exception peut-être d'OM, le son est presque aussi important que l'image, il joue le rôle d'un « acteur » qui a un effet sur le cours de l'action ou l'histoire. Dans OM en particulier, le son est plutôt utilisé comme un effet qui accentue et sert l'image, ce n'est pas un acteur en soi, mais une conséquence du touché de mes mains sur la vitre entre elles, comme l'effet de jouer d'un instrument. A la différence d'OM, dans la plupart de mes œuvres, le son est réaliste et correspond vraiment à l'image, seul son volume sublime la réalité. Parfois sans faire la distinction entre les petits et les sons plus imposants. Que ce soit le bruit de la rue par la fenêtre, un oiseau qui passe, les pas et la respiration du personnage à l'écran, tout gagne en intensité et en volume. Pour créer cet effet, j'enregistre les sons séparément, généralement en studio, pour pouvoir isoler chaque son et lui donner la bonne intensité.

LA COMPAGNIE, LIEU DE CRÉATION

www.la-compagnie.org

SISMOGRAPHIES

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

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

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

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

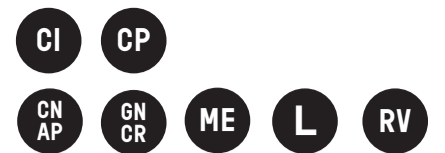
LA CABANE Simon Poëtte
Première Mondiale

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



OF TIMES AND THE SEA

PETER SANT EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR ET DE SON ACTEUR



1. Comment raconteriez-vous l'origine de cette histoire - un archipel de trois îles où vivraient, reclus, un roi déchu et ses deux filles ? Un texte ?

Une autre source ? Votre

rêverie ? Oui, en gros, c'est ça. Bien sûr, il se passe tellement de choses dans le film qu'il est difficile de mettre le doigt sur une source d'inspiration en particulier. Je suis toujours surpris de voir à quel point de nombreux films, disons, peu conventionnels que l'on voit aujourd'hui reposent en fait sur une histoire très basique. C'est ce que j'ai cherché à éviter. Quand je revois *Of Time And the Sea* maintenant, après un certain laps de temps, j'ai le sentiment que le film est traversé par une sorte de courant sous-marin tourbillonnant fait d'histoires et d'anecdotes qui, ensemble, forment une créature impénétrable. Je ne cherche pas à tout prix à construire une intrigue, non que cela me déplaît, mais je préfère travailler de façon plus indirecte, plus ouverte à l'interprétation. Concernant mes sources d'inspiration, le script fourmille de références littéraires, notamment *Les Confessions* de Saint Augustin. Le personnage principal, la fille à la robe orange, est directement inspiré des livres X et XI, dans lesquels un Saint Augustin au comble de l'exaltation s'attaque aux thèmes du souvenir et de l'oubli. Ce sont des sensations de ce type qui m'ont aidé à élaborer la structure du film. À l'écriture, j'ai veillé à ce que le récit se déploie puis se replie sur lui-même, une impression accentuée au montage mais aussi par le design sonore, fait d'échos et de réverbérations, un peu à l'image du texte de Saint Augustin. Je pense que cela confère un caractère intemporel au film. Et bien sûr, il y a aussi la figure du roi infirme dans son royaume en ruines, tout droit sortie de la légende inachevée du Roi pêcheur, la plaie en sang, le royaume dévasté, etc.

2. Le scénario devait-il, dès le départ, être filmé à Malte ? Comment s'est déroulé le tournage dans de tels décors ? Oui, j'ai toujours eu l'intention de tourner à Malte. Malte est un décor unique, car l'île est apparue sur un nombre incalculable d'écrans dans le monde entier, en particulier après la vague des péplums, mais toujours pour représenter Rome, la Grèce, Israël et j'en passe, quasiment jamais dans son propre rôle. J'ai donc voulu m'inscrire dans cette tradition et garder cette image d'éternel « ailleurs », de scène de théâtre, de décor. Cette idée m'a vraiment aidé à façonner la sensibilité du film. Nous avons tourné pendant dix-huit jours en 2017. Les scènes d'intérieur ont été filmées dans les studios principaux, au sud du pays, dans le Fort Ricasoli, des fortifications bâties par l'Ordre de Saint-Jean au 17^e siècle. J'ai trouvé ces lieux tout à fait fascinants, non pas de par leur architecture baroque ou leur histoire, mais pour toutes les antiquités de pacotille de style romain, grec ou égyptien, abandonnées sur place par les équipes de tournage étrangères. On y trouve de tout : d'un faux souk arabe à des statues en polystyrène, en passant par des rochers en fibres de verre ou des corps en décomposition. J'ai trouvé ces histoires imaginaires, factices, plus intéressantes que la réalité. Puis nous sommes partis tourner les prises de vue en extérieur sur la côte nord-ouest de Malte, où tout a commencé en 2014. En effet, alors que je me promenais cette année-là dans une région appelée Majjistral, j'ai découvert au pied d'une falaise un petit cabanon abandonné, entouré de centaines de mètres de murs de pierre sèche, disposés selon des configurations étranges de type mégalithique, alors qu'ils étaient à l'évidence bien plus récents que cela, ce qui les rapprochait en quelque sorte des accessoires du studio de cinéma. J'ai essayé d'en savoir plus sur les habitants de ce lieu, sur ce qu'ils cultivaient, si tant est qu'ils cultivaient quelque chose, et sur la signification des murs de pierre. Tout le monde y est allé de sa petite explication, mais au fond personne n'en savait rien, et c'est ainsi qu'est né le scénario : j'ai eu envie d'utiliser ce décor comme point de départ et de lui inventer un passé.

3. Il y a une grande impression de mystère dans *Of Time And The Sea*, dans la façon dont le spectateur semble être maintenu à l'écart des véritables aboutissements du récit. Pourriez-vous nous en dire plus ? Pour ma part, je parlerais d'absence plutôt que de mystère. Il y a d'abord l'absence de la mère au sein de la famille, l'absence d'animaux sur l'île, et bien sûr le fait qu'aucun personnage ne soit nommé. Cela m'a permis de développer un réseau complexe de rapports entre les personnages, mais aussi entre le visible et l'invisible, le dit et le non-dit. De cette façon, et au moyen d'autres techniques similaires, j'ai tenté de créer ce sentiment d'absence et d'incertitude, tout en gardant un certain élan et une intrigue.

4. Pouvez-vous parler des cadrages et de la lumière (les intérieurs jurent particulièrement avec les falaises); vous restez souvent à distance des personnages ? Le directeur de la photographie Martin Testar et moi-même avons travaillé sur le style visuel du film pendant plusieurs mois avant le tournage. Nous avons toujours été attirés par les extrêmes, mais en évitant d'obtenir un résultat trop stylisé. Nous avons développé certaines techniques qui nous ont servi pendant tout le tournage, comme par exemple le fait de ne montrer qu'une fine bande de sable ou de ciel dans les plans en extérieur, ou de nous débarrasser des sources de lumières traditionnelles (lampes ou fenêtres) pour les scènes en intérieur, ce qui était un peu intimidant au départ, mais finalement assez libérateur. Quant à la distance entre la caméra et les personnages, elle confère une certaine magnitude au décor. En effet, l'endroit où nous avons tourné n'a pas la même échelle que le Kings Canyon, par exemple, mais si on le regarde d'une certaine façon, on peut lui donner n'importe quelles dimensions. C'est pour cette raison que

j'ai voulu jouer avec la perspective, tout d'abord en introduisant des plans vides, pour permettre au spectateur de se faire sa propre idée de l'échelle, avant de laisser un personnage entrer dans le champ et bousculer cette première impression. Les plans sont presque toujours fixes et parfois très longs, ce qui force le spectateur à s'impliquer activement dans le film, en se faisant son propre montage, en disséquant des sections du cadre. Mais surtout, cela m'a permis de faire la part belle au son qui, contrairement à l'image, reste toujours en mouvement.

5. Il me semble que cette distanciation et l'intensité de certaines séquences (notamment la scène des plats réchauffés) apportent un aspect « performatif » à *Of Time And The Sea*. Qu'en pensez-vous ? Tout à fait. Cet aspect performatif surgit souvent dans le film, on pourrait citer également la scène où le père et le fils jouent avec la sonorité des mots. Comme je le disais, la distance entre la caméra et les personnages a surtout pour but de donner plus de poids à leur environnement, mais naturellement, elle influence aussi la lecture du film et la performance des acteurs. Bien sûr, il y a aussi le scénario, et de nombreuses scènes écrites ont pris un aspect performatif à l'image, quelque soit notre façon de les filmer. Un autre facteur à prendre en compte est le montage. Avec cette distance, et le fait que je rechigne à couper, les choses prennent naturellement une allure plus théâtrale. Je pense que cette approche force le spectateur à prendre un rôle plus actif et, je l'espère, à s'impliquer de façon plus critique dans le film.

Propos recueillis par Vincent Pöli



1. How would you tell the story of *OF TIME AND THE SEA* — a three-island archipelago where live a solitary king and his two daughters ? Is it inspired by a text ? Another source ? Your dreams ? Yes, that's basically it. Of course, there's so much going on in the film it's difficult to pin it down. With a lot of, let's say, unconventional films out there I'm always surprised how many of them have a very simple story at their core. Personally, this is something I wanted to avoid. Looking at *Of Time And The Sea* now after some time has passed there's a real sense of a kind of swirling undercurrent of stories and anecdotes running through the film that together form a kind of impenetrable beast. I don't set out to make films with stories, not to say I don't like them, but I prefer to work in a less direct way that's more open to interpretation. In regards to the inspiration, a lot of what was written stems from a myriad of literary influences such as St Augustine's *Confessions*. The central character, the girl in the orange dress, is directly influenced by books X and XI where St Augustine reaches fever pitch, grappling with remembering and forgetfulness. It's these types of sensations that also helped form the films structure. The script was written so that the narrative unfolds and folds in on itself and was pushed even further during the edit as well as the sound design with sounds echoing back 'n forth, a bit like Augustine's text. For me this helped to create a kind of timelessness. Then of course there's this idea of the crippled king with his kingdom in ruins which comes from the unfinished legend of the Fisher King, the bleeding wound, the kingdom in ruins etc.

2. Was the script meant to be filmed in Malta from the beginning ? Could you tell us about the experience of shooting in such surroundings ? Yes, it was always planned to be shot in Malta. Malta is quite unique in the sense that it has appeared on countless screens all over the world, especially after all the sword-and-sand epics, always doubling for Rome, Greece, Israel and the rest, but very, very rarely as itself. So, I wanted to continue this tradition and keep it as an eternal elsewhere, a stage, a set. This idea really helped form the films sensibility. We shot it over 18 days back in 2017. The interiors were shot at the main film studios in the south of Malta at Fort Ricasoli, 17C fortifications built by the Order of Saint John. I found the place fascinating, not because of the Baroque architecture or its history but because of the fake Roman, Greek and Egyptian antiquities left behind by foreign film crews. There's everything there, fake Arab market stalls, polystyrene statues, polystyrene books and fiberglass stones, decaying bodies. I found these imagined, or fake histories more intriguing than the real thing. From there we moved on to shoot the exterior scenes on the north-west coast of Malta which is where it all began back in 2014. I was walking through an area called Majjistral and at the base of a cliff I found a small abandoned hut surrounded by hundreds of metres of dry stone walls arranged in strange megalithic-type configurations, clearly they were much more recent than that, so in that sense a bit like the fake props in the studio. I tried to find out more about who lived there, what it was they farmed, or if they farmed at all and the purpose behind the stonewalls, but although there was a lot of speculation no one seemed to know for sure and that was the starting point for the script, starting with the location and inventing a past.

3. There is a great sense of mystery in *OF TIME AND THE SEA*, in the way that the audience seem to be kept away of the real story and its outcomes. Could you tell us more about that ? Personally, I think of it more as a sense of absence rather than mystery. There's the absence of the mother from the family, animals from the island and of course the fact that none of the characters have names. This allowed me to develop a very complex set of relations, not only between the characters themselves, but also between the visible and the invisible, the said and the unsaid. It's through this and other similar techniques that I attempted to create this sense of absence and uncertainty but at the same time maintain a level of momentum and intrigue.

4. Could you talk about the frame and lightning (especially the difference between interiors/exterior) ? You often keep some distance between the character and the camera ? The director of photography Martin Testar and I worked on the visual style over several months leading up to the shoot. We always gravitated toward the extremes, but at the same time tried to avoid things becoming overly stylized. We developed a few techniques that we employed throughout, like for instance, using only a thin sliver of earth or sky for the exterior frames, or doing away with practical lights and windows for the interiors, which was a little daunting at first but ended up being quite liberating. As for the distance between the camera and the characters this was to permit the surroundings some magnitude. I mean the area where we shot hasn't got the grand scale of, let's say the Kings Canyon, but if you look at it the right way it could be any size. That's why I wanted to play with perspective, starting with empty frames where viewer establishes their own sense of scale and then having a character walk into frame and disrupt it. The frames are also almost always static and at times quite lengthy, this forces the viewer to take a more active role and become the editor by dissecting portions of the frame. But most importantly for me, it allowed the audio to creep up the pecking order that, unlike the picture, remains in constant motion.

5. It seems to me that through this distanciation and the intensity of certain sequences (and I especially think about the one with the microwave food), *OF TIME AND THE SEA* does have a « performative » (as in « performance art ») side to it. What do you think ? Definitely. Like you say, this performative aspect crops up quite a lot in the film, there's also the scene with linguistic riffing between the father and son, for instance. Like I said the distance between character and camera was mainly employed to give weight to the surroundings, but of course, as you point out, that also influences the reading of the film and the performances. There is of course the script as well, a lot of what was written would have always come across as being performative, no matter how it was filmed. But the other factor at play is also the cut. Once you have that distance and an aversion to the cut things automatically take on a more theatrical sense. I think working in this way forces the audience to become more active and hopefully engage more critically with the film.

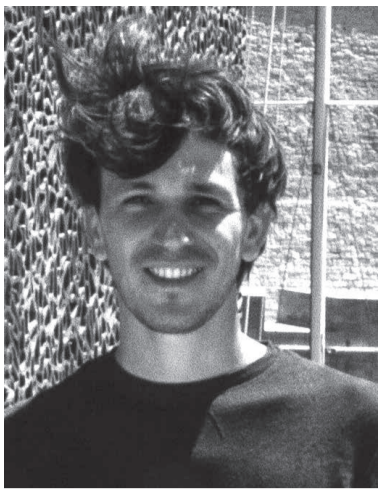


où, LIEU D'EXPOSITION POUR L'ART ACTUEL
www.ou-marseille.com 58, rue Jean de Bernardy - 13001 Marseille

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

KÂBUS ALICE FARGIER

ANATOPIES J-B DECAVÈLE



EDUARDO WILLIAMS

JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE

1. D'origine argentine, après un cursus à l'Universidad del Cine Buenos Aires, vous avez intégré le Studio Le Fresnoy. Comment est né votre désir de cinéma ? Je crois qu'il est né bien avant l'université. Je me rappelle d'une sensation physique et mentale très forte quand je sortais des films qui m'absorbaient quand j'étais encore à l'école. J'allais au cinéma dans un centre commercial avec ma grand-mère. Quand je sortais de la salle, tout me semblait être très différent d'avant, je voyais un autre monde. Quelques années plus tard, j'ai découvert un autre type de cinéma, un cinéma plus proche de moi, que je sentais aussi possible de réaliser. Après ça, j'ai décidé d'aller étudier le cinéma à l'université.

2. Au cœur de votre fabrique de cinéma : les voyages, les parcours, les rencontres, le présent. Pouvez-vous nous parler de ce qui vous anime ? Ce qui m'anime c'est de partager l'union entre le monde intérieur et le monde physique extérieur qui peut se montrer à travers le cinéma. Ce partage se fait pendant que je fais des films et quand on les montre. Pouvoir partager le fait de penser avec le corps, le mouvement, la lumière. Que mes idées et mes questions soient l'origine d'un projet qui grandit, se modifie et se surprend lui-même quand il avance en étant pris et transformé par les autres participants.

3. Vos films se construisent pour grande part dans le mouvement même du tournage. Comment arrivez-vous à financer vos films dans un marché dicté par les commissions qui ont comme règle d'or le scénario ? Je n'ai jamais reçu aucune aide avec des projets écrits. J'ai commencé à faire des courts métrages avec de l'argent épargné en travaillant. J'ai pu réaliser des images que je ne parvenais pas à écrire mais que j'ai pu montrer à tout le monde. Peu à peu, grâce aux festivals, des producteurs ont proposé de m'aider. Ne pas avoir besoin d'un gros budget (si l'on compare avec la moyenne des budgets dédiés au cinéma) me donne plus de liberté et c'est aussi moins risqué pour les gens de m'aider. Pour le long métrage, il y a eu plusieurs temps de tournage séparés dans le temps, comme ça, je pouvais réfléchir, monter, et l'on pouvait chercher l'argent auprès de nouveaux producteurs. Nous avons envoyé notre travail aux commissions mais sans rien attendre. Je suis toujours prêt à m'adapter à de nouvelles conditions, selon le financement disponible. Il est important de concevoir les contraintes financières comme des opportunités afin de trouver des solutions créatives, parfois meilleures que l'idée originale. Même si je trouve important le fait de pouvoir faire des films avec très peu d'argent, c'est aussi ma responsabilité de chercher les meilleures conditions de travail pour l'équipe et moi-même.

4. Instinctif mais précis, sensible mais lucide : ainsi se présente votre cinéma. Vous nous faites voyager sans exotisme aussi bien dans des contrées éloignées que celles de nos intimités. Que souhaitez-vous dire en faisant du cinéma ? Pour être sincère, j'essaie de dire des choses que je n'arrive pas à dire avec des mots. Heureusement, il y a beaucoup de spectateurs et critiques de cinéma qui savent parler de mes films en des termes riches et intéressants. J'aime cette sorte d'échange cinématographique.

5. Vous connaissez le FID où vous avez présenté J'ai oublié (FID 2014) et votre premier long El Auge del Humano (FIDLab 2015). Quelles sont vos attentes en tant que membre du jury ? J'attends de voir des films différents, des films rares dans d'autres festivals. J'espère avoir des surprises. C'est important aussi de visionner le programme entier d'une compétition – ce que je ne fais que rarement lorsque je ne suis pas jury. Un programme entier est parfois lui aussi une création, qui représenterait les idées des sélectionneurs. En tant que jury, je me mets dans un état un peu différent de celui de spectateur : je vois les films séparément mais aussi comme un groupe d'œuvres qui communiquent. Les discussions du jury sont toujours intéressantes. Puisque nous sommes forcés d'arriver à une décision, se créent alors des moments de partage sincères. Des idées et desirs de cinéma naissent entre nous, alors que je n'arriverais pas à échanger si précisément avec eux dans un autre contexte. Le FID est un des très rares festivals où jamais je n'ai eu la sensation de perdre mon temps, et où j'ai eu de nombreuses et fortes expériences de cinéma. Cela me rend heureux de pouvoir donner mon point de vue sur la sélection des films.

Propos recueillis par Fabienne Moris

1. Of Argentinian descent, you joined Studio Le Fresnoy after graduation from the Universidad del Cine Buenos Aires. How did your desire for cinema come to be? I think it was there long before university. I remember, while still attending school, a really strong physical and mental sensation every time I'd come out of a movie theatre after seeing films which totally absorbed me. I used to go and see movies in a shopping centre with my grand-mother. Once out of the movie theatre, everything seemed to be so different from before: I was seeing another world. A few years later, I discovered another kind of cinema, one that was closer to me and which I also felt I could make myself. Then I decided to go and study cinema at university.

2. At the heart of your film factory: travels, pathways, encounters, the present. Could you talk to us about what it is that animates you? What animates me is sharing the union between the inner world and the external, physical world film is able to show. This is shared while I make films and the moment they are shown. Sharing the possibility of thinking with the body, motion, and light. Letting my own ideas and questions be at the origin of a project that grows, goes through changes and brings surprises of its own when moving forward, caught and transformed by other participants.

3. Your films are mostly built in the very movement of shooting. How do you manage to finance your films in a market dictated by commissions whose golden rule is the script? I have never received any financial assistance for my written projects. I started making short films with the money I saved working. I was able to assemble images I couldn't write but was able to show everyone. Little by little, thanks to festivals, producers started helping me out. Having no need for a big budget [compared to the average budget devoted to film] gives me more freedom and it's not as risky for people to help me out with. As for feature-length films, several shooting time-slots were scheduled, all separate from each other so I could think things through, edit, and seek financial support among new producers. Our work was sent to commissions without expecting anything in return. I am always ready to adapt to new conditions, depending on the available finances. It matters to think of financial limits in terms of opportunities so we can find creative solutions which, in some cases, may be better than the original idea. Even though I find it essential to be able to make films with very little money, it's also my responsibility to look for the best work conditions both for myself and the team.

4. Instinctive yet accurate, sensitive yet lucid: that's how your cinema presents itself. You take us on a trip to far away lands without any exoticism and deep into our own intimacy. What is it you wish to express by making movies? Honestly, I try to say things I can't express through words. Fortunately, there are many spectators and film critics who know how to talk about my films and do so in rich and interesting terms. I love this kind of cinematographic give-and-take.

5. You know the FID where you presented J'ai oublié (FID 2014) and your first feature-length film El Auge del Humano (FIDLab 2015). What are your expectations as a member of the jury? I expect to see different films, rare films in other festivals. I hope to be in for a surprise. It also matters to be watching a competition's entire program – which I rarely do when I'm not on the jury. Sometimes, an entire program is also a creation in itself to the extent it represents the ideas of those who have selected them. As a member of the jury, I put myself in a slightly different state from the spectator's: I get to watch the films separately but also as a set of works communicating amongst each other. The jury's discussions are always interesting. Our obligation to come to a decision leads to moments of sincere sharing. Ideas and desire for film projects come up amongst all of us, whereas I wouldn't be able to take part in any exchange with as much clarity in another context. The FID is one of the rare festivals where I have never felt that the time I spent was unproductive, and where I have enjoyed strong experiences of cinema many times. I am happy to be able to express my point of view on the film selection.

Interviewed by Fabienne Moris



PIERRE CRETON

JURY DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE

1. Votre paysage quotidien semble fournir la matière première de vos films. Peut-on savoir quelles sont les autres sources de votre pratique cinématographique ? Tout est source. Mon « paysage quotidien » est autant la vie à Vattetot-sur-mer que l'actualité du monde qui entre chaque matin dans ma maison par le poste de radio et qui me pétrifie. Parfois je l'éteins pour écouter les oiseaux qui me mettent en joie plus que tout, malgré leurs disparitions qui va à une vitesse vertigineuse.

2. Vous aimez vous entourer de collaborateurs (pour Va, Toto ! : Vincent Barré, Pierre Trividic, Mathilde Girard, des artistes vivant près de Vattetot-sur-mer...) mais travaillez différemment avec chacun, sans systématisme. Pourriez-vous nous en dire plus ? Je travaille selon la relation que j'ai avec chacun d'eux. (Pierre Trividic ne vit pas près de Vattetot-sur-mer).

3. Chaque année vous ne pouvez venir au FID que quelques jours, cette fois-ci vous serez présent durant la totalité du festival. Comment expliquer ce retournement ? Je me suis engagé à être membre du jury, cela voulait dire la durée du festival. De plus, suite à une rupture de contrat conventionnel je ne suis plus ouvrier agricole (peut-être pendant vingt cinq ans cela a été un moyen de me protéger).

4. Après vos deux prix au FID 2017 avec Va, Toto! Qu'attendez-vous de votre participation au jury de la Compétition française cette année ? J'ai accepté de faire partie du jury par fidélité, amitié et affinité esthétique au festival. J'attends de voir des films, c'est tout.

Propos recueillis par Vincent Poli



FREDERIC JAEGER

JURY INSTITUT FRANÇAIS

1. Vous êtes le fondateur et le rédacteur en chef du site de critique critic.de. Quels espaces permettent l'existence d'une critique de cinéma aujourd'hui en Allemagne ?

La critique de cinéma est sans doute en meilleure forme que jamais en Allemagne. La critique en tant qu'expression d'amour des films, de recherche, de négociation de goût, de politique ou de courants esthétiques est présente et cela en grande diversité. La situation est bien différente de celle que nous déplorions au début des années 2000 – nous avons créé *critic.de* en 2004. Les blogs et les différents sites, les micro-publications et les médias sociaux offrent aujourd'hui un tour d'horizon très riche. Par contre, vivre de la critique reste une bataille pour presque tous les

pigistes. La crise de la presse imprimée y est pour beaucoup, les médias en ligne n'ayant pas – encore – compensé les pertes financières du papier. Mais la critique qui m'est la plus chère, celle des films sans distribution, des petits et moyens festivals, celle de l'analyse auto critique, des débats détaillés, ne se rentabilise elle jamais directement.

2. En plus de votre cinéphilie, vous vous attachez particulièrement à écrire sur les festivals, les dessous de la production, la distribution... Que vous apporte cette multiplicité des points de vue ?

La critique est un travail profondément politique et non seulement dans l'expression d'idéologies sous-jacentes – ou explicites d'ailleurs ! – mais aussi dans la compréhension des moyens de production, des systèmes de financement, des voies de distribution et des aléas de réception. Le contact et l'échange avec les actrices et les acteurs de ces différents domaines permet de mieux situer les œuvres et de s'engager auprès de certains d'eux, pour le cinéma.

3. Vous êtes depuis 2015 le directeur artistique de la Semaine de la critique berlinoise. Pouvez-vous nous en dire plus ? Des projets ? La Semaine de la critique berlinoise est née d'un souhait de poursuivre le travail critique dans le contexte de la Berlinale. Pour nous cela voulait dire : créer une sélection très concentrée, sans règles – de premières notamment – et d'axer notre programme sur le débat. Nous montrons donc des films qui peuvent cliver et nous en assumons les conséquences. Dans le passé nous avons eu certains films en commun avec le FID, comme *Let the Summer Never Come Again*, qui a été primé à Marseille après avoir fait sa première à Berlin. Et dans l'autre sens nous avons montré *Brûle la mer* après le FID. Notre engagement pour un cinéma de recherche nous lie.

4. Qu'attendez-vous de votre participation au jury de l'Institut français cette année au FID ? J'aime les festivals surtout pour la rare chance de ne savoir rien ou presque des films à l'avance. Je ne lirai donc rien du programme du jury avant de découvrir les films sur le grand écran. Ceci dit, je ne suis évidemment pas entièrement libre d'attentes : vu la réputation du festival et des belles découvertes que j'ai pu faire – à distance – dans son programme auparavant, je m'attends à une exigence esthétique sans pareil. Et j'espère pouvoir au moins un peu me disputer avec mes collègues de jury, c'est toujours le signe d'une sélection forte.

Propos recueillis par Vincent Poli

LA TELENNOVELA ERRANTE



RAÚL RUIZ

AUJOURD'HUI / 19:00 / VIDÉODROME

« Le film tourne autour du concept de soap opera. Sa structure repose sur l'hypothèse que la réalité chilienne n'existe pas, mais consiste en un ensemble de soap operas. Il y a quatre provinces audiovisuelles et la menace de la guerre se fait sentir dans les factions. Les problèmes politiques et économiques sont plongés dans une bouillie de fiction divisée en épisodes de soirée. Toute la réalité chilienne est vue au prisme du soap opera, qui agit comme filtre révélateur de cette même réalité. » Raúl Ruiz



NE TRAVAILLE PAS (1968-2018)

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

EP MAKE/REMAKE
QU'EL AMOUR (DE CINÉMA)

CÉSAR VAYSSIÉ EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR ET DES COMÉDIENS



Pouvez-vous nous parler du jeune couple que vous suivez ? Pourquoi eux ? J'ai rencontré Elsa Michaud et Gabriel Gauthier, il y a 2 ans et leur personnalité aigüe m'a frappé. J'avais l'idée d'un film de montage sur les gestes contemporains 50 ans après Mai 68. Le fait que Elsa et Gabriel soit un couple dans la vie et un duo d'artistes étudiants dans le quartier latin en 2018 donne une résonance au projet. L'engagement du corps dans leur pratique artistique est un signe important. Ils ne sont pas le sujet du film, mais une des facettes de son dispositif.

Comment les suivre sur une année entière ? On se téléphonait chaque semaine, ils me disaient leur programme et je les rejoignais là où ils se trouvaient, ou chez eux. Ils m'ont fait confiance et nous sommes devenus amis avec le temps. Je ne

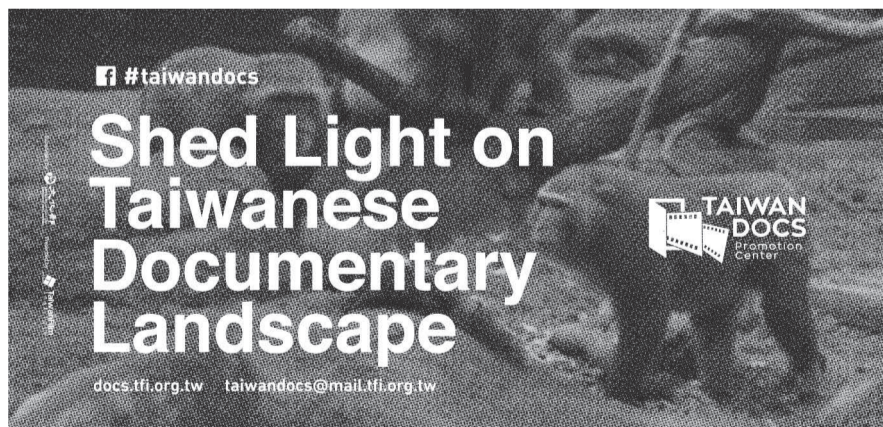
cherchais pas à filmer du spectaculaire mais juste les gestes de leur vie quotidienne. J'ai filmé sans prise de son avec un Canon 5D.

Pensez-vous la laideur du monde — celle qui perce souvent pendant Ne travaille pas [1968-2018] — comme un obstacle à la beauté du film ? Non. Parce que je ne cherche pas à faire des films beaux.

Pouvez-vous nous parler du beat hypnotique qui rythme l'ensemble du film ? La création musicale, confiée au tandem Avia x Orly, a été pensée comme un set électro. Un geste unique qui couvre le film. Il y avait cette idée d'entrer d'une manière minimaliste dans la vision, de temporiser notre rapport au montage qui reproduit la frénésie des sensations, l'obsolescence des idées et l'absence d'actes que génère le monde virtuel. Le mot hypnotique qualifie bien le rapport que nous avons au réel par le biais des réseaux sociaux et de la téléphonie mobile. Le film nous met en face de notre déni de réalité, mais en musique et en utilisant l'aspect spectaculaire du cinéma au sens primitif du terme, des images bougent en grand avec de la musique. C'est hyper cool.

Avez-vous pensé le film comme une « machine » méchante ou cruelle ? La formulation de la question semble révéler un ressenti dans ce sens. La cruauté et la méchanceté dont vous parlez sont celles du monde, le film ne les invente pas mais il les compile visuellement. A travers la question, je vois le syndrome de la « chemise déchirée » du dirigeant d'Air France. La vraie cruauté c'est le mépris des dirigeants, pas la chemise déchirée. Le terme « machine » pour qualifier le film me plaît bien. Personne ne sortira de ce film en disant « ah j'ai passé un bon moment », nous sommes dans une autre relation à l'image, peut-être plus proche d'une installation plastique, d'un objet, d'une machine. C'est aussi un film qui joue le cynisme d'un vulgaire clip autant qu'une tentative de poésie trash. La vacuité et l'apathie comportementale actuelle me paraît plus cruelle qu'un film qui reste un simple spectacle que l'on choisit d'aller ou de ne pas aller voir. Moi le premier, je suis conscient que je ne choisis pas la relation à mon téléphone ou à mon compte Facebook. En regard de tout ça, je montre la réalité concrète de gestes consciemment choisis par Elsa et Gabriel au travers de leur recherche artistique.

Propos recueillis par Vincent Poli



BISE LUCIE PANNETRAT

EP

LIVRE D'IMAGE

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE ET DE SON ÉQUIPE

1. Comment avez-vous trouvé vos acteurs ? Plutôt que trouver, je crois que je les ai rencontrés. J'avais posté une annonce sur un site dédié et Guilhem Fayet, un des trois garçons, m'a répondu. Sa réponse spontanée et sa décontraction ont fait la différence parmi les candidatures plus protocolaires. Je cherche avant tout à rencontrer des individus, des personnalités plutôt que des acteurs bien

formés. On s'est vu à un café. On a parlé de ses goûts, du cinéma qu'il aime, de ses projets. Puis, il m'a présenté Marc Gros et Florian Salati. Ils sont amis. Comme le tournage durait peu de temps, j'étais contente qu'ils aient déjà une complicité, une écoute. Ils se sentaient à l'aise les uns avec les autres. J'ai eu beaucoup de chance aussi parce que leurs corps avaient une véritable personnalité. Cela m'importait que leurs corps fasse image. Je les ai rencontrés séparément mais je trouve que leurs corps tous ensemble a quelque chose de la bande, bande de jeunes. Et enfin il y a Ophélie Lorens qui est venue compléter l'équipe. Je collabore avec elle depuis 2015. J'envisage mes films dans un processus et j'aime que mon travail puisse aussi saisir quelque chose d'aussi inintelligible que l'évolution d'un individu.



2. Pouvez-vous nous dire comment vous avez construit la bande-son ? Le film est tourné en studio dans une économie qui joue du dérisoire et de la dérision : lumière artificielle, les acteurs, peu de décors et d'accessoires qui vont suggérer plutôt que montrer. Le son aide beaucoup car avec un son, on peut évoquer une présence sans que rien ne soit visible à l'écran. Le son révèle la présence de l'eau par exemple. Après il y a la question du traitement sonore. En écho à l'artifice dans l'image, je reconstitue les sons par du bruitage. Inspirée par le burlesque, qui voit s'affirmer sur des nappes silencieuses des événements sonores, je trouve intéressant que le son fasse événement et propose un écart produisant incongruité et poésie. Pour recréer le son de la nature, un appeau imite la présence des oiseaux, on est d'avantage dans les signes et leur transcription que dans une présence véritable. Je privilégie la polysémie des sons que je choisis. Les souffles par exemple sont à la fois les vagues et le vent mais aussi l'impression de l'été ou la pesanteur d'un corps sous la chaleur.

Mes bruitages ont une dimension concrète. On n'oublie pas, qu'ils ont été interprétés par un bruiteur-musicien. Les bruitages vocaux notamment sont une manière de répondre à ces corps filmés à qui j'ai ôté la parole. C'est une manière de retrouver de l'incarnation, de la matérialité, de la fragilité.

Propos recueillis par Vincent Poli



TRINITITE FANNY ZAMAN, DOMINIK DAGGELINCKX
AUJOURD'HUI / 22:00 / VARIÉTÉS EN PRÉSENCE DES RÉALISATEURS

PRIX PREMIER

LE PRIX EST DOTÉ PAR LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR. Attribué par le jury du Prix Premier et du Prix du Centre national des arts plastique (Cnap) à un premier film présent dans la Compétition Internationale, la Compétition Française et les Écrans Parallèles. Les premiers films cette année sont : **Braquer Poitiers** (Claude Schmitz, France), **Combat obscure** (Miles Lagoze, Etats-Unis), **Derrière nos yeux** (Anton Bialas, France), **Double Reflection** (Wang Chun Hong, Taïwan), **El Ruido son las casas** (Luciana Foglio, Luján Montes, Argentine), **En Fumée** (Quentin Papapietro, France), **J** (Gaetano Liberti, Bosnie-Herzégovine), **L'Hiver et le 15 août** (Jean-Baptiste Perret, France), **The Disappearance of Goya** (Toni Geitani, Liban), **O pequeno mal** (Lucas Camargo De Barros, Nicolas Thomé Zetune, Brésil), **Of Time and the Sea** (Peter Sant, Malte, Royaume-Uni), **Out of the Gardens** (Quimu Casalprim, Allemagne), **Speak Low** (Akira Yamamoto, Japon), **Tomorrow** (Yuliya Shatun, Biélorussie), **Tonnerre sur mer** (Yotam Ben-David, France).

First Film Award: The award is sponsored by the Provence-Alpes-Côte d'Azur Region. Awarded by the French Competition Jury to a first film in either the International Competition, French Competition or Écrans Parallèles.

BRAQUER POITIERS

CF CP
CN AP ME
RV
IF L

CLAUDE SCHMITZ PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR
DE THOMAS DEPAS ET FRANCIS SOETENS, COMÉDIENS



1. On retrouve dans *Braquer Poitiers*, comme dans *Le Mali (en Afrique)* (2016) et *Rien sauf l'été* (2017), une communauté atypique. Quels rapports entretient-il avec ces autres films ? Ce sont des films qui ont été réalisés dans un même élan. Ils partagent des thématiques communes et une économie quasi iden-

tique. Chacun d'entre eux a été très peu ou pas financé et lorsque ce fut le cas, toujours après réalisation. Ce sont des films spontanés et minimalistes, inventés durant leurs tournages et basés sur la qualité des êtres en présence. Ce qui les relie thématiquement, c'est précisément la question de la communauté. J'essaie de comprendre comment les gens parviennent ou non à vivre ensemble et à faire communauté en marge d'un système qui ne propose rien de très sain.

2. Vous filmez *Poitiers*, ses *Car Wash*, ses monuments, ses fêtes foraines et ses cours d'eau. Pourquoi avoir choisi cette ville pour cadre de cette aventure ? Le projet s'est mis en place lorsque j'ai rencontré Wilfrid durant le tournage de *Rien sauf l'été*. À cette occasion, et parce qu'il trouvait notre entreprise étonnante, il m'a proposé de venir tourner quelque chose chez lui, du côté de Poitiers. Tout est donc parti de cette invitation. Je ne me faisais aucune représentation de cette ville qui au demeurant est très belle. Cependant, le titre *Braquer Poitiers* possède un double sens. Le mot « braquer » ne renvoie pas uniquement à la notion de cambriolage mais évoque également le fait de « fixer le regard ou l'attention » sur Poitiers. C'est à cet endroit que se situe sans doute le véritable projet de ce film. Le braquage de la fiction est un prétexte pour poser un regard attentif sur ce territoire ainsi que sur un groupe de personnes à un moment précis de leur vie.

3. *Braquer Poitiers* est construit par un enchaînement de séquences cocasses autour de ces personnages et de leur dérive. Comment avez-vous élaboré le scénario ? J'avais deux lignes de synopsis : Wilfrid est braqué par Thomas et Francis, qui sont ensuite rejoints par Hélène et Lucie. À partir de cet argument, nous avons inventé les péripéties de ce petit groupe au jour le jour. Aucune scène n'a donc été écrite ou répétée. L'enjeu de ce genre de tournage, c'est de se placer dans un état de disponibilité totale. Les acteurs n'improvisent pas, ils cherchent juste à être là, dans le présent, sans tenter de produire quoi que ce soit. Au final, on se situe souvent dans un équilibre qui balance subtilement entre fiction et réalité. Faire ce film, ça se résumait à ça : être dans le présent, attentif aux êtres, aux accidents et aux opportunités.

4. Thomas et Francis forment un duo de pieds nickelés assez drôle et le patron du *Car Wash*, Wilfrid, a aussi une philosophie du travail singulière. La personnalité des acteurs, dont vous avez



conservé les prénoms, a-t-elle été déterminante ? Il n'y avait pas de personnages avant de démarrer le film. Tout est venu des interprètes, de ce qu'ils sont dans la vie et de la façon dont ils se sont joués d'eux-mêmes plutôt que de tenter de se rapprocher d'une idée abstraite. Dans ce processus, leur personnalité a été déterminante. À contrario, l'argument de *Braquer Poitiers* et les mises en situation sont fictionnelles. C'est lors du montage avec Marie Beaune, lorsque nous avons agencé les séquences, que des parcours et des personnages sont véritablement apparus. Les deux seuls personnages qui avaient été réfléchis comme tel avant le début du tournage sont ceux joués par Hélène et Lucie. On peut dire qu'il y avait une forme de préméditation car nous avions parlé ensemble de la façon dont elles allaient se vêtir, s'exprimer...

5. Vous travaillez avec les mêmes comédiens que dans vos pièces de théâtre, dont Marc Barbé, qui vous suit depuis longtemps. Êtes-vous fidèle à cette idée de troupe ? Ce n'est pas véritablement une troupe mais plutôt une alliance discrète et sauvage. Une réunion récurrente, ponctuelle et spécifique de personnalités différentes et d'ailleurs parfois même opposées. Certains ont une formation au jeu, d'autres viennent du rock ou des arts plastiques, d'autres encore exercent des activités qui n'ont absolument aucun lien avec la sphère des arts. Je ne suis pas attiré par les groupes homogènes qui partagent les mêmes goûts et opinions.

6. Pourquoi le choix de ce cadre carré et de ces plans fixes où évoluent vos personnages ? Il faut préciser que le film a été tourné en neuf jours. Ce qui engage, sans mauvais jeu de mots, à faire des choix carrés. Plus généralement, cette fixité peut avoir un côté austère mais c'est une façon de « braquer » le regard qui me plaît, car elle laisse de la place aux êtres. Quelque part, le mouvement vient de ceux qui sont filmés. Le 4/3 impose des compositions

étranges et intéressantes où les protagonistes, quand ils sont nombreux, doivent se serrer les uns aux autres. Concrètement, on a peu de place. C'est une contrainte qui pousse à faire des choix de mise en scène.

7. Comment Florian Berutti a-t-il traité l'image dans ces tons pastel ? Nous avons tourné le film avec une petite caméra suédoise appelée Ikonoskop qui possède un capteur 16 mm et qui donne beaucoup de douceur à l'image. Elle permet de travailler sur des tons pastel et de rendre à l'image une texture qu'on peut retrouver dans les chromos d'antan. On a cherché des couleurs qui fonctionneraient comme des aplats et qui renforceraient le côté estival et naïf du film. Au final, *Braquer Poitiers* fonctionne un peu comme une succession de vignettes. J'ajouterais que la collection personnelle de tee-shirts Lacoste de Wilfrid n'est pas non plus totalement étrangère à ce résultat pastel.

8. À travers cette comédie sociale, le film propose une alternative économique, une autre manière de gagner sa vie ou de vivre simplement, une utopie ? Le processus même du film propose une façon de faire du cinéma autrement, de façon alternative. C'est une problématique qui m'obsède et qui économiquement pose pas mal de questions. Quant à ce que raconte le film, c'est plus ambigu. Oui, il y est question de vivre ensemble. Mais on voit bien aussi que dans cette histoire tout arrive un peu par accident et que l'obstacle à la réussite de cette communauté, c'est principalement l'argent. À ce titre, le film est une sorte de parabole, une variation libre sur celle du fils prodigue. La figure de Wilfrid, entouré de tous ces « mauvais fils », a quelque chose de biblique. *In fine*, si le film assume totalement sa part de comédie, il me semble, par ailleurs, qu'il possède une dimension politique.

Propos recueillis par Olivier Pierre



LE MOT ORIGINE

BENOÎT MAIRE

EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

EP HISTOIRE(S) DE PORTRAIT

1. Pouvez-vous nous parler du casting ? Le film n'avait pas de dialogue écrit, j'ai donc travaillé avec des personnes de mon entourage qui ont des facilités à l'oral pour improviser dans les situations données. Le personnage principal est interprété par Thomas Clerc, qui est écrivain mais travaille aussi avec son corps lors de performances. J'en avais vu une au Centre Pompidou il y a quelques années qui était extrêmement cultivée et hilarante. J'ai ensuite travaillé avec Thomas Richard, qui est un ami du lycée et qui joue un architecte - sa profession dans la vie. Puis Bertil Scali, lui aussi écrivain, joue l'avocat de la scène finale, c'était sa première fois et il nous a bien bluffé.



2. Pourquoi cette image qui semble sortir des années 70 ? Mon vocabulaire cinématographique est assez pauvre, je n'ai pas les moyens ni encore le talent pour faire des travellings ou des scènes très compliquées. J'ai donc volontairement situé mon intrigue dans une époque un peu indéterminée, où l'on filmerait de manière réaliste et simple quelques scènes de la vie avec un caméscope VHS et un pied munie d'une rotule juste correcte. Le film traitant du rapport à l'origine, j'aimais cette sorte d'image fade et surexposée sortie d'un passé proche mais dont la technologie est révolue.

Propos recueillis par Vincent Poli



AUJOURD'HUI

HORSE
10:00 / VARIÉTÉS 1

OUTER AND
INNER SPACE
12:30 / VARIÉTÉS

AFTERNOON
17:00 / MIROIR

POOR RICH
LITTLE GIRL
10:15 / VARIÉTÉS

LUPE
12:30 / VARIÉTÉS



MITRA

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

JORGE LEÓN EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR

CI CN AP GN CR ME L IF RV

1. Mitra, le titre de votre film, c'est le prénom d'une femme, iranienne,

d'être au plus près de cette grâce. J'éprouve un immense plaisir à « documenter » le réel par la puissance de l'art.

4. Mitra a été présenté au FIDLab sous forme de projet à un état encore naissant. Depuis, sous diverses formes, la région est devenue fortement présente dans votre film. Pouvez-vous raconter comment la production a fortement influé sur la matière du film abouti ? Mitra a été primé au FIDLab, il a reçu le prix de la Fondation Camargo – ce qui nous a permis d'écrire le film à Cassis dans des conditions idéales grâce à l'extrême bienveillance de Julie Chenot. C'est au FIDLab que j'ai également rencontré Jean-Laurent Csinidis, le producteur français du film. Avec Films de Force Majeure, Jean-Laurent et son équipe ont soutenu le projet dans la région.

psychanalyste travaillant à Téhéran. Comment avez-vous fait sa rencontre, et pourquoi lui dédier un film ? La rencontre a eu lieu à travers un texte, un document PDF découvert sur le net, la publication digitale d'échanges de mails entre Mitra Kadivar et Jacques-Alain Miller, tous deux psychanalystes. L'enfermement et la solitude qui en découlent, l'éthique de la solidarité, la parole comme acte de résistance sont les thèmes qui se déploient tout au long de ces échanges. Ils



SEGUNDA VEZ

CI CN AP

DORA GARCIA EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE



1. Segunda Vez rend hommage à une figure intellectuelle argentine, également artiste, connu pour ses performances et inscrit dans les années Peron. Pourquoi faire ressurgir aujourd'hui ce personnage ?

En fait Oscar Masotta n'était pas artiste, mais un intellectuel hétérodoxe et protéiforme, qui faisait de la critique littéraire, traduisait, puis est devenu critique et théoricien de l'art contemporain et enfin par la suite psychanalyste. Il a fait trois happenings en 1966 et 67, mais il n'avait pas un intérêt à une carrière d'artiste. J'ai commencé à travailler sur lui en suivant la recommandation de Ricardo Piglia, très grand écrivain argentin, qui m'a dit : « Si tu es intéressée par la performance, la politique et la psychanalyse, tu dois t'intéresser à Oscar Masotta ». Si beaucoup de choses m'intéressent chez lui, c'est principalement la relation complexe qu'il a réussi à établir entre art et politique, ou le rôle de l'intellectuel dans des temps d'urgence politique. Comme aujourd'hui, on est dans l'urgence politique.

documentaire, de comment fonctionnait l'appareil de la terreur dans la dictature argentine, la mécanique des « disparitions ». Cette notion de « deuxième fois » est partout présente dans le film. Cela fait référence à la répétition dans le théâtre et la performance, à la psychanalyse et à la mémoire, au fait « que la deuxième fois est toujours la première », selon expression de Jorge Jinkis. Dans la narration de Cortázar, la deuxième fois signifiait une mort atroce, l'annonce d'une mort atroce, annoncée par des signes que l'on ne reconnaissait pas. J'aime beaucoup l'ambiguïté qu'a la narration de Cortázar, sa polysémie, la capacité qu'elle a de parler de beaucoup de choses au même temps. J'ai donc essayé de reprendre pour moi cette capacité polysémique. Je pense que cette séquence est pleine de signes annonciateurs d'une catastrophe, mais que nous ne parvenons pas à les lire pleinement – ce qui nous permettrait peut-être de survivre. Les signes sont dissimulés dans le quotidien.

4. Certaines séquences sont impressionnantes dans la virtuosité (les discussions dans la salle de bibliothèque, la longue attente dans le corridor de la police), la tension monte graduellement accélérée par le régime sonore. Comment travaillez-vous avec les comédiens sur le tournage ? Alors là, je peux seulement me féliciter d'avoir travaillé avec de très, très, très bons comédiens et comédiennes. Ma façon de travailler est peut-être un peu particulière, parce qu'il n'y a ni script ni répétitions. D'abord, nous nous réunissons pour une longue discussion sur le film, ses intentions, le sens de chaque scène, de chaque personnage, qui est qui, la fonction de chaque élément. Nous parlons donc beaucoup et de nombreuses idées sont issues de ces réunions collectives qui peuvent durer deux ou trois jours. Après, devant la caméra, tout est improvisation. Les acteurs improvisent le dialogue et créent ses personnages – parfois sans préavis, devant la caméra. Moi, j'essaie de les suivre et de filmer du mieux qu'on puisse cette situation unique, qui ne se répétera pas.

5. Vous êtes reconnue pour vos dispositifs, vos performances, et votre travail est régulièrement montré dans les plus grandes manifestations d'art contemporain autant que dans des festivals de cinéma (au FID, par exemple, on se souvient bien de The Joycean Society ou The Glass Wall). En terme de production, comment parvenez-vous à produire vos œuvres ? Les films sont sans doute les plus difficiles à financer, parce qu'il faut toujours plusieurs partenaires financiers. J'ai fait des films sans argent ou avec très peu d'argent – *The Glass Wall* n'a vraiment rien coûté – avec un budget fourni par un musée ou une galerie d'art, toujours très peu. Mais dans mes deux derniers films, *The Joycean Society* et *Segunda Vez*, j'ai eu la chance de travailler avec Auguste Orts comme producteur, et j'ai aussi eu la chance de trouver rapidement des partenaires financiers, qui venaient du monde de l'art contemporain et de la recherche artistique. Donc j'ai eu de la chance – je sais bien que ce n'est pas si facile.

Propos recueillis par Fabienne Moris



ont motivé le film. La rencontre physique avec Mitra Kadivar est intervenue plus tard. Là où les échanges de mails me mettaient en contact avec la structure d'un récit, la rencontre avec Mitra, incarnée, devait avoir lieu pour qu'un film puisse s'écrire. J'ai voulu rencontrer l'être qui avait produit ces mots, entrer en contact avec sa puissance. Je me suis rendu à Téhéran avec le souci premier de filmer Mitra lisant les mails qu'elle avait elle-même écrits. Le film s'ouvre sur cette lecture, qui devient matrice du film en devenir. On voit Mitra face à un écran d'ordinateur, un clap est dans le champ, une voix identifie la scène et hors champ une autre voix – la mienne – s'exprime : « À vous, Mitra ». Cet « à vous » est à entendre à la fois comme le lancement de la prise, l'équivalent d'un « action », mais il est également une dédicace, oui. En lui cédant la parole, je lui dédie le film. Cette parole créatrice me guide vers d'autres voix tout au long du film.

2. De l'échange mail à l'opéra : pourquoi ce déplacement ? Le chant lyrique est la forme d'expression vocale qui va au plus près de la vérité émotionnelle des êtres. En amplifiant la voix de Mitra par le biais du chant – alors qu'elle est rendue inaudible par l'institution psychiatrique dans laquelle Mitra est internée contre son gré – le film s'engage pleinement dans la voie du tragique et exacerbe les affects. Aussi, la démarche du film est d'introduire une forme de liberté. Liberté de parole, là où celle-ci est confisquée, liberté d'utiliser la voix dans toutes les possibilités de son spectre.

3. De l'opéra à sa fabrication : pourquoi le spectacle de la mise en œuvre ? Les corps au travail, produisant des sons, du souffle, du mouvement. Les corps investis, offerts à la création, absorbés par l'art en train de se faire constituent à ce jour la plus belle chose qu'il me soit donnée de filmer. J'ai voulu créer les conditions qui me permettent

Bernard Focroulle, directeur du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, a été sensible au projet et m'a guidé vers le Centre psychiatrique de Montpellier. C'est là qu'une partie importante du film a été tournée. Ce sont ces rencontres qui ont façonné le projet, à la fois au niveau de la production mais également dans son contenu. La présence du film ici au FID, en compétition internationale, est une belle aboutissement.

Propos recueillis par Fabienne Moris



CE SOIR AU FIDBACK

EYE SCREAM

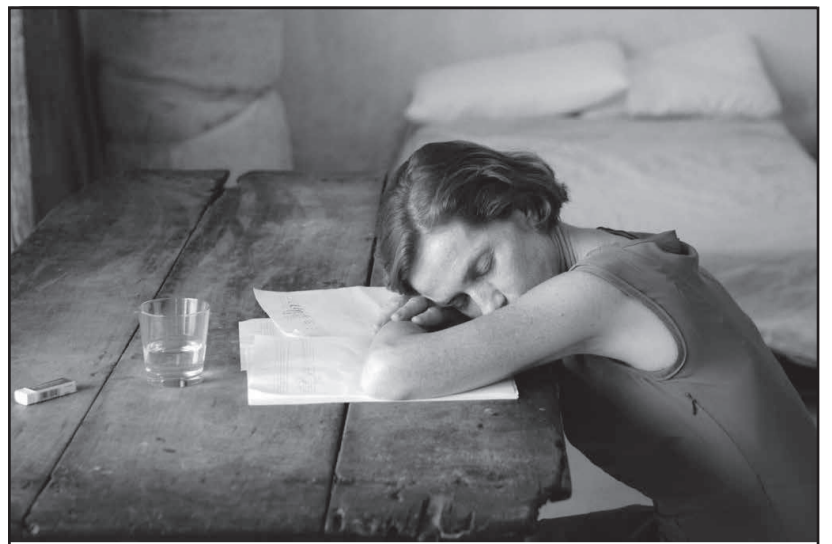


RYŪICHI SAKAMOTO: ASYNC AT THE PARK AVENUE ARMORY

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

AUJOURD'HUI / 18:00 / MUCEM

STEPHEN NOMURA SCHIBLE



“A un moment, je disais d'Isabelle Auppert : 'C'est une cinémathèque à roulettes.' Ca donne l'image d'une femme qui se ballade avec sa filmographie comme on tirerait une valise à roulettes. Dans la valise, tu as tout le cinéma français. Ceux qui peuvent en dire autant, il n'y en a pas tant que ça : Catherine Deneuve sans doute, Jeanne Moreau, Depardieu évidemment. Le fait est qu'Isabelle est hyper technicienne sur un plateau de cinéma. Elle voit immédiatement ce qui va et ce qui ne va pas. Il suffit d'une lumière foireuse et elle est capable de tout arrêter pour qu'on refasse l'éclairage d'une scène. Avec la lumière, elle fait preuve d'un vrai savoir. [...] Isabelle, on ne la dirige pas. L'autorité n'a aucune prise sur elle. On lui donne juste des indications comme on pourrait le faire à quelqu'un qui aurait perdu son chemin. C'est tout. Elle ne veut jamais savoir où elle va au préalable. Son principe, sur un tournage, c'est d'en savoir le moins possible sur ce qui va se dérouler. Elle tourne la scène pour la scène. Au jour le jour.”

Benoit Jacquot

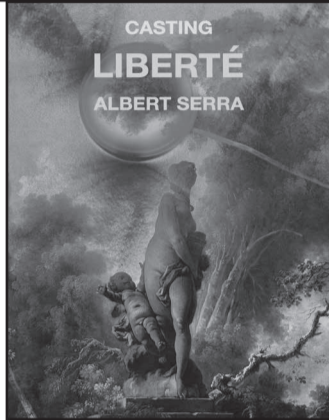
Séance spéciale pour la 19^e édition du Festival
Marseille Jazz des cinq continents

BLUE NOTE RECORDS: BEYOND THE NOTES

PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIERE

SOPHIE HUBER

AUJOURD'HUI / 22:15 / VILLA MÉDITERRANÉE



Pour le prochain film
d'ALBERT SERRA, nous
sommes à la recherche
de plusieurs acteurs et
actrices. Âge : 20-40 ans.

Le tournage aura lieu à Marseille
en septembre. ENVOYER PHOTOS
ET COORDONNÉES À :
andergraunfilms@gmail.com

CASTING AU FIDMARSEILLE
2^{ème} étage Villa Méditerranée
CET APRÈS-MIDI & LE 14 JUILLET
(MATINÉE)

VILLA AMALIA
BENOÎT JACQUOT
10:00 / Miroir

LOULOU
MAURICE PIALAT
12:15 / Miroir

STORIA DI PIERA
MARCO FERRERI
14:30 / Miroir

BLUE NOTE RECORDS BEYOND THE NOTES

A Film by Sophie Huber

MIRA FILM PRESENTS
IN ASSOCIATION WITH EAGLE ROCK ENTERTAINMENT, ISOTOPE FILMS, FINAL CUT USA, BBC MUSIC
IN COPRODUCTION WITH SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN, RADIO TÉLÉVISION SUISSE, SRG SSR, TELECLUB
EDITING AMBROSE AKINMUSIRE, MICHAEL CUSCUNA, LOUI DONALDSON, ROBERT GLASPER, HERBIE HANCOCK, BIERCK HODGE, NORA JONES, KEITH LEWIS, LUNEL LOUÏE, TERRACE MARTIN, ALI SHAHEED MUHAMMAD,
KENDRICK SCOTT, WAYNE SHORTER, MARCUS STRICKLAND, RUDY VAN GELDER, DON WAS PRODUCED BY HERCULI BUNDI, CHIEMI KABASAWA, SUSANNE QUAGENBERGER, SOPHIE HUBER EXECUTIVE PRODUCERS GEOFFREY KEMPIN, TERRY SHAND,
ANKE BENING, WELLMUSEN ASSOCIATE PRODUCER VADIM JENDREYKO CAMERAS SHANE SIEGLER, PATRICK LINDENMAIER MIXING RUSSELL GREENE DIGITAL INTERMEDIARY ANDROMEDA FILM AG SOUND STUDIO IGLDIO MUSIC, DELUXE STUDIOS,
SOUND DESIGN STUDIOS AG SOUND DESIGN PETER VON SIEBENTHAL RE-RECORDING MIKLOS BAATZ CAS CARLOS SOLIS CAS ADDITIONAL RE-RECORDING MIKEL FELIX BUSSMANN, DENIS SÉCHAUD

www.bluenoterecords-film.com

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

OLEG SENTSOV

IMAGEL MOVIE- MOVEMENT

Nouvelles écritures
et pratiques
cinématographiques

Le Centre national
des arts plastiques,
établissement
public du ministère
de la Culture et de
la Communication,
soutient chaque
année une vingtaine
de films.

www.cnap.fr

FID 29^e Festival International de Cinéma Marseille 10-16 Juillet 2018 remercie ses partenaires officiels :

RÉGION SUD PROVENCE ALPES CÔTE D'AZUR

VILLE DE MARSEILLE www.marseille.fr

DÉPARTEMENT BOUCHES DU RHÔNE

CNC centre national du cinéma et de l'image animée

Liberté • Égalité • Fraternité RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture Communication

Cofinancé par le programme Europe créative de l'Union européenne

AIX MARSEILLE PROVENCE

PROCIREP Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision

Scam*

AIRFRANCE / KLM

Le Conseil d'administration du FIDMarseille : Alain Leloup - Président. Administrateurs : Caroline Champetier, Gérald Collas, Monique Deregibus, Henri Dumolié, Emmanuel Ethis, Catherine Poitevin, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille : Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Vincent Poli. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Gilles Grand, Céline Guénot, Jessica Macor, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Vincent Poli, Paolo Moretti. Traductions : Claire Habart, René Leys, Lucy Liall Grant, Jérôme Nunes, Giancarlo Sciliano. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Corrections : Claire Robert. Photographes : Marie Applagnat, Sara Szabo. Impression : Imprimerie Soulié Grignan.

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

www.fidmarseille.org