

SOIRÉE D'OUVERTURE EN PRÉSENCE DE ROGER CORMAN

FID
JOURNAL / DAILY
11
JUILLET 2017



Roger Corman avec Vincent Price, sur le tournage de *The Masque of the Red Death*

ENTRÉE LIBRE / NAVETTES DU FID GRATUITES,
DÉPART QUAI DU PORT FACE À L'HÔTEL DE VILLE À 19H45 ET 20H45 21H30 AU THÉÂTRE SILVAIN



“**M**a carrière a tout d'une anomalie à Hollywood. On m'a donné tous les surnoms, du Roi de la série B au Pape du cinéma pop ! J'ai réalisé une cinquantaine de films indépendants à petit budget, et produit et/ou distribué 250 longs-métrages à la tête de mes sociétés, New World Cinéma et Concorde/New Horizons. En dépit de la tradition qui veut qu'à Hollywood personne ne fasse de bénéfices avec un film, quel que soit son succès en salles, j'ai gagné de l'argent avec, grosso modo, 280 films sur les 300 et quelques de ma carrière. Malgré leur petit budget, mes films ont été projetés dans des festivals prestigieux, et j'ai été le plus jeune réalisateur à faire l'objet d'une rétrospective à la Cinémathèque Française de Paris, au National Film Theatre de Londres et au Museum of Modern Art de New York. Tandis que je produisais des films interdits aux moins de 18 ans durant les années 1970 avec New World Pictures, j'importais également des films d'auteurs distingués, dont cinq ont remporté l'Oscar du Meilleur film étranger. Grâce à ma réputation de franc-tireur, une nouvelle génération de réalisateurs nourris par la contre-culture des années 1960 a vu en moi un artiste/entrepreneur sans compromis, qui créait ses propres films à l'écart de l'establishment. Je leur ai appris les techniques de base du cinéma, comme la préparation, l'emplacement des éclairages, les travellings, le tourné-monté, la composition, et le rythme ; mais je leur ai aussi donné des bases solides en matière de marketing, de publicité et de distribution. Travailler avec Corman au sein d'un petit studio était la meilleure des cartes de visite pour se faire engager rapidement par une major.

À l'époque, j'ai réalisé le premier scénario de Robert Towne. Jack Nicholson a joué dans huit de mes films et j'ai produit trois de ses scénarios avant qu'il ne soit « découvert » par Hollywood dans *Easy Rider*. Francis Coppola et Peter Bogdanovich ont débuté chez moi, en remontant et en retravaillant des films de science-fiction russes que j'avais achetés pour les faire sortir aux États-Unis, avant que je ne finance leurs premiers films. Dennis Hopper a été réalisateur deuxième équipe pour moi sur le tournage de *The Trip*. Dans les années 1970, lassé par la réalisation, j'ai fondé New World Pictures, et c'est là que « l'école Corman » est devenue un institut alternatif de cinéma indépendant. De nombreux « diplômés » de New World sont aujourd'hui devenus des réalisateurs et producteurs influents, et leurs

films ont rapporté des centaines de millions de dollars aux grands studios : je pense notamment à Martin Scorsese, Jonathan Demme, Ron Howard, Joe Dante, Jonathan Kaplan, Allan Arkush, John Sayles, James Cameron, Jon Davison, Gale Anne Hurd, Frances Doel, ou encore Barbara Boyle. Je n'ai jamais oublié à quel point j'avais eu du mal à percer dans le milieu du cinéma au début des années 1950, quand il y avait beaucoup moins d'indépendants qu'aujourd'hui. J'ai passé des mois à chercher du travail, et il fallait alors se faire pistonner rien que pour devenir coursier pour la Fox. Ma formation d'ingénieur à Stanford m'a aidé, elle m'a insufflé un sens méticuleux de la préparation et une passion pour l'efficacité et la discipline.

J'ai réalisé beaucoup de mes films en une ou deux semaines, pour un budget bien inférieur à 100 000 dollars. Sur un pari, j'ai tourné *The Little Shop of Horrors* [*La Petite boutique des horreurs*] en seulement deux jours et une nuit, pour 35 000 dollars. J'ai décidé de tourner la moitié de *The Terror* [*L'Halluciné*] en deux jours et sans scénario définitif, juste parce que cela me désolait de voir les magnifiques décors de *The Raven* [*Le Corbeau*] être réduits à néant à la fin du tournage. J'ai réalisé deux films en même temps, une première fois à Hawaï et une autre à Porto Rico, pour économiser des frais de transport. J'ai embauché des Hell's Angels, avec leurs motos et leurs compagnes, pour insuffler plus de réalisme à *The Wild Angels* [*Les Anges sauvages*] en 1966, et l'année suivante j'ai introduit l'acide à Big Sur avant d'aller y faire un film sur les effets du LSD, *The Trip*. En tant que directeur de ma propre société de production, je préfère fonctionner avec une petite équipe faiblement hiérarchisée, dans laquelle le dévouement et la compétence se voient toujours récompensés, sans bureaucratie excessive. Les titres et les profils de postes n'ont presque aucune valeur à mes yeux. On sent tout de suite que chacun peut être appelé à tout faire. Il n'y a pas de place pour les divas, les manœuvres politiques ou les petits jeux de pouvoirs.”

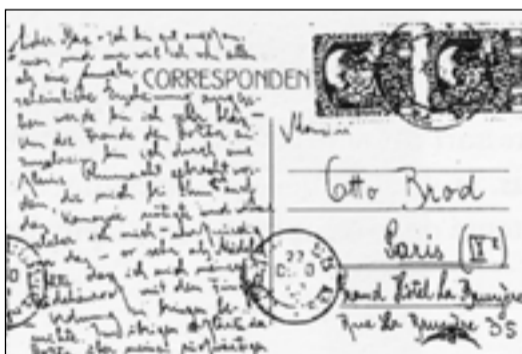
Roger Corman, in *How I Made A Hundred Movies In Hollywood And Never Lost A Dime*, Da Capo Press, 1998.

EP QU'A VU K ? (KAFKA VA AU CINÉMA)

“**E**n 1978, alors que je travaillais à un petit film consacré à Franz Kafka, je découvris pour la première fois dans son *Journal* et sa *Correspondance*, les notes qu'il avait prises sur le cinéma et sur les séances auxquelles il avait assisté. Elles étaient presque cachées dans le reste du texte, ou encore camouflées sous le mot allemand de *Bild*, qui a de multiples significations, notamment celles d'*image*, ou de *tableau*. Malgré le caractère sporadique de ces apparitions, leur ton excité, passionné et mélancolique indiquait les vives émotions que Kafka ressentait au cinéma. Le fait que ces propos cessent de manière abrupte à la fin de 1913 était tout aussi ahurissant.

Et je fus encore plus interloqué par le désintérêt dont les spécialistes avaient apparemment fait preuve à l'égard de ces « passages ». On savait tout de même depuis longtemps que les notes prises par Kafka se distinguaient par une précision littéralement comptable. Peut-être est-ce le peu de valeur accordée au cinéma comme source qui empêcha tout simplement une observation plus attentive. Au premier regard, la marche à suivre pour prolonger les recherches ne me parut pas trop compliquée. Il suffirait de comparer et de synchroniser les (maigres) indications fournies par Kafka avec les annonces publicitaires parues dans la presse de son époque pour découvrir les films, ou ce qu'il en restait encore. Comme la totalité des visites au cinéma avait eu lieu pendant les « voyages de célibataires » avec Max Brod, il était tout naturel de retourner sur les lieux de certaines de leurs étapes – Munich, Milan, Paris. Mais ce qui avait paru tellement simple au début, se révéla être au fil des années, une entreprise passablement complexe.”

Hanns Zischler in *Kafka va au cinéma*, éditions des Cahiers du Cinéma, 1996



DEMAIN 10:00 / VILLA MÉDITERRANÉE

PESCHIERA / LAGO MAGGIORE
E LAGO DI COMO / LIGURIA
LE CORSE DI MIRAFIORI
PRIMO CIRCUITO AEREO
INTERNAZIONALE DI BRESCIA
LA TRAITE DES BLANCHES

13:00 / VARIÉTÉS 1

THEODOR KÖRNER
LA BROYEUSE DE CŒURS

15:30 / VILLA MÉDITERRANÉE

A RIDE THROUGH PRAGUE IN
AN OPEN TRAM /
NICK WINTER ET LE VOL
DE LA JOCONDE
KAFKA VA AU CINÉMA

17:00 / VILLA MÉDITERRANÉE

RENCONTRE AVEC
HANNS ZISCHLER
autour de ses recherches sur Kafka et le cinéma.
En collaboration avec le Filmmuseum
München et le Goethe-Institut
Marseille





SHARUNAS BARTAS

PRÉSIDENT DU JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE

Depuis vos débuts, vous brouillez – ou ignorez – les frontières entre fiction et documentaire. Comment définiriez-vous votre pratique ? D'un côté,

je comprends ce besoin de faire la distinction entre fiction et documentaire, mais en général, je trouve ces genres ou formats artificiels – les différences entre les deux finissent toujours par s'estomper. Le documentaire en tant que tel n'existe pas, car tout ce que nous faisons traduit forcément un point de vue subjectif. On peut très bien révéler ou montrer une même histoire ou un même fait réel sous deux angles diamétralement opposés. Il en va de même pour nos méthodes, la façon dont nous travaillons. On apprécie le pouvoir de persuasion, le niveau de jeu convainquant que seuls les vrais acteurs arrivent à obtenir. Les acteurs parviennent à ressentir les choses et à s'exprimer différemment à chaque prise. Pour autant, je ne vois pas de réelle différence dans le sens profond du sujet. Mon premier film, *In the Memory of a Day Gone By*, en est une bonne illustration. Je l'ai réalisé pendant mes études à l'Institut National de Cinématographie de Moscou, qui comporte deux départements différents : un premier pour la fiction et un autre pour le documentaire. Mais mon film avait les deux étiquettes, certaines scènes relevaient du documentaire, et d'autres de la fiction. Du coup, aucun des départements ne l'a vraiment reconnu comme tel. Je me suis dit : à quoi bon faire cette distinction, ça n'a pas de sens ! Je travaille comme je le peux, et comme je le sens. Je ne rejette aucune méthode, je n'ai aucun a priori. Ou alors, si je suis guidé par une idée préconçue, c'est celle que nous avons tous sous les yeux : un vaste monde où l'on peut trouver tout ce qu'on veut. De toute façon, sa grandeur et sa puissance dépasseront toujours notre compréhension.

Quelles œuvres ont, en premier, motivé votre désir de cinéma ? Comment avez-vous réussi à travailler au sein d'un système soviétique alors en plein effondrement ? Un jour, j'ai vu quelque chose que je n'aurais jamais pu imaginer. J'avais 16 ans. J'ai compris que la seule façon pour moi de me débarrasser de cette expérience était de la mettre sur pellicule, d'en faire un film. J'ai créé le premier studio de cinéma en Lituanie en 1989, mais ça n'a pas été facile. J'ai acheté le matériel moi-même, j'ai recherché toutes les

sources de financement possibles et imaginables. Selon moi, toute expérience naît du désir impérieux d'accomplir quelque chose, et quand ce désir est là, la moitié du travail est déjà faite. On trouve toujours une façon d'y arriver. Quand il y a cette envie de départ, tout vient naturellement. Cela dit, le processus de production cinématographique est assez complexe et il faut s'y consacrer à cent pour cent pour le voir aboutir.

Vos films, en laissant une grande place au silence et au temps, permettent au spectateur d'établir une relation profonde avec les personnages, le végétal et le minéral qui les entourent. Pensez-vous que le cinéma peut encore servir à relier les êtres aujourd'hui ? Quand on parle d'« art » ou d'« œuvre d'art », l'identification est le premier sens qui me vient à l'esprit. Pour moi, il n'y a pas d'autre signification. En tout cas, peu importe le degré de « silence » ou autre, le spectateur s'identifie au héros, au paysage, à la note, à l'accord – s'il y a de la musique – ou à un vers de poème. Il faut le laisser ressentir les choses, s'identifier. Sinon, l'œuvre ne va pas le toucher, et à quoi bon créer quelque chose si personne ne peut s'identifier ?

Peut-on rattacher votre cinéma à une identité géographique ou culturelle ? Je n'y ai jamais pensé. Je crois que je suis un homme de mon temps, je n'ai jamais vécu au XVI^{ème} siècle et je ne vivrai jamais au XXI^{ème} siècle. Par contre, j'ignore d'où nous vient notre identité, c'est un peu un ensemble d'informations. Je n'ai jamais cherché à savoir où mon identité commence et où elle finit. Pour ma première expédition, je suis allé à l'extrême nord de la Russie quand j'avais 14 ans. Depuis j'ai pas mal voyagé, j'ai rencontré des gens très différents, venus de pays et de continents divers, mais j'ignore si ces rencontres m'ont influencé, ni où, quand et comment cela a pu se produire. Par exemple, j'ai montré un de mes films au Pérou, et lors de l'échange avec les spectateurs après la projection, j'ai réalisé que je n'avais rien à expliquer, ils avaient parfaitement compris le film.

Vos films ont souvent été récompensés en festival (Trois Jours à Berlin, Corridor à Vienne, Freedom à Venise). Quelles sont vos attentes pour cette première fois en tant que président du jury international au FID ? C'est en grand honneur pour moi que de présider le Jury international du FID. Je suis ouvert à toutes les expériences que le festival pourra m'apporter.

Propos recueillis par Vincent Poli

From your very first films, you seem to ignore the frontier between fiction and documentary. How would you describe your practice of cinema? From one side it is understandable why movies are divided into fiction and documentaries but generally speaking there is no such genre or form as feature and documentary films – at some point, those differences are fading. Documentary as such does not exist as everything we do we have subjective point of view. We can reveal or display the story or occurrence

EP **ROGER CORMAN & CO**
UN ANGE SAUVAGE À HOLLYWOOD

DEMAIN
10:30 / MUCEM
NIGHT TIDE / Curtis Harrington / 1961

12:30 / MUCEM
DEMENTIA 13 / Francis Ford Coppola / 1963

13:30 / Miroir
CAGED HEAT! Jonathan Demme / 1974

15:30/ Miroir
THE SHOOTING / Monte Hellman / 1966

17:30/ Miroir
BLOODY MAMA / Roger Corman / 1970

20:30 /Variétés 5
THE VELVET VAMPIRE
/ Stephanie Rothman / 1971



Séance Spéciale

FILMS FEMMES MÉDITERRANÉE DEMAIN 20H45 / VARIÉTÉS

CORRESPONDÊNCIAS

RITA AZEVEDO GOMES

EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE



Votre film Correspondências prend sa source dans un échange de lettres entre les poètes Sophia de Mello Breyner Andresen et Jorde de Sena, ce dernier vivant alors dans l'exil. Plus qu'un commentaire sur le Portugal fasciste, que révèlent les mots échangés ? Ce qui est frappant, c'est l'acuité de ces textes et poèmes dans le monde actuel. Un monde où la poésie est la seule liberté possible. Un témoin d'une amitié et d'une affinité libres d'approbation hypocrite. Ce sont des lettres de séparation, de peur, de ténacité, de combat, d'exil, de mort – de la cruauté de l'homme, aussi. Et ce qui est pure dans cette écriture épistolaire, c'est qu'elle est libre d'intention littéraire, et sa beauté gît dans la capacité d'émerveillement. Le besoin de rechercher cette beauté disparue.

Le film multiplie les formats, les situations et les langues, en plus de souvent mettre en présence plusieurs écrans à la fois. Sur quoi mènent ces fenêtres ouvertes ? Là, où vous désirez vous laisser aller. Il me plaisait l'idée de partir avec ce dialogue partout, le faire dire en plusieurs langues, par une multiplicité de gens. Comme dans la Grèce ancienne les aeolos portaient la poésie dans la place publique. Il me plaisait aussi d'entrer dans le quotidien de chacune des personnes qui sont dans de film, comme je le voyais dans leurs vies, chez eux, dans une diversité de situations. J'étais dans le bonheur de ça, entourée par des amis que je sentais si proches. Je réfléchissais aussi au cinéma d'aujourd'hui et à l'immense multiplicité de formats, techniques, à l'invasion d'images en provenance de tous les coins du monde, sans cesse et, tant de fois, sans aucun sens. Je voulais expérimenter comment tout s'organise en juxtaposition, sans contradiction, essayant de faire quelque chose différent, au moins pour moi. Des bouts, des pièces, une re-liaison, une mosaïque, des correspondances.

Que symbolise cette communauté dispersée qui, à travers les lectures, des chansons ou bien même des murmures, font revivre le lien qui unissait les deux poètes ? Le lien qui les unissait est rompu et on ne peut pas le relier. Mais il y a peut-être un autre lien entre leurs voix et nos vies, non ?

Propos recueillis par Vincent Poli.

from one or diametrically opposite side. The means (how we work), that is also - we appreciate persuasiveness (persuasive acting) that only genuine actors achieve - who is able to feel differently and to express them selves differently every single time. For that I don't see any particular difference in the deeper meaning of the subject. One of the examples is my first film, In the memory of a day gone by, which I have made during my studies in the Film Institute – by the way there were two different departments : feature film and documentary film department – so that film had both features : documentary and fiction; some scenes had elements of documentary and some of fiction . The result was that neither of department recognized the film as documentary either as fiction. I thought why to differentiate, what is the meaning of that? I am working as I can and feel. I'm not against any means and have no preconceived opinion. Or if I am guided by a precondition it is the same that we all have in front of our eyes : a wide world where you can find anything you like. It is anyway bigger, wider and more powerful than one could encompass.

What were your influences before starting cinema? How did you manage to work in a collapsing soviet system? Once I've seen something that I couldn't even imagine existing. By then I was 16. I realized that only the way to get rid of that experience is to put on film, to make a film. I established the first film studio in Lithuania in 1989, with a lot of problems. I bought the equipment, was looking for every possible financing. From my experience I know that firstly there is this irresistible urge to do something and when it's there you can say that half of the job is done. You'll always find the way to do it. When there is an urge everything else will come. However cinema is a rather complicated production process, it won't happen without your full devotion to that.

Your films, by their use of time and silence, allow us to connect with the characters but also elements such as vegetal or mineral. Do you think that cinema is still able to bond people together nowadays? If we use the word "art" or "peace of art" - identification - it is the primarily meaning of that, there is no other meaning. In any case, it doesn't matter how much of "silence" or anything else is there - the spectator identifies with that hero, or that landscape, or note, chord - if there is a music - or poem line. You shall let him to feel, to identify. It won't touch you otherwise and I don't know what is the purpose of it if nobody can identify with.

Could we say that your works are relevant to any cultural or geographical identity? I never thought about that. I think I am a man of his time, I didn't live in the 16th century and won't live in the 22nd. However, I don't know from where do we get our identity, which is kind of a set of information; I never analyzed where it begins and where it ends. My first expedition was far north in Russia when I was 14, since then I used to travel and met very different people from different countries and continents but what trace or influence those encounters left, how when and where, this I don't know. For example there was a screening of one of my films in Peru with a Q&A after : I didn't have to explain anything, spectators perfectly understood the film.

You won many prizes in festival (Three Days in Berlin, Koridorus in Venice). What are your expectations for this first time as the president of the International Jury in FID? It is a big honor for me to be a president of the jury in the FID Marseille festival. I am open to all the experiences that await me during the festival.

Interviewed by Vincent Poli.



LOU CASTEL

PRÉSIDENT DU JURY DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE

*Au cours de votre carrière vous avez toujours alterné films populaires et films « d'auteurs » de tous budgets. Qu'est-ce qui vous attire dans un rôle ? C'est un pur hasard que je joue des rôles soit populaires soit engagés. Parfois, je demandais à jouer un autre rôle que celui pour lequel on m'avait engagé. Ainsi dans *Les Protagonistes* de Marcello Fondato, j'ai joué le bandit Giuliano Messina et non pas le touriste bourgeois cynique milanais. Un autre rôle que je n'aurais pas dû jouer mais pour lequel je me suis battu c'est celui d'un « cameriere » dans *Au Nom du père* de Bellocchio.*

Qu'est-ce qui vous pousse aujourd'hui encore à tant vous impliquer dans le cinéma d'auteur français ? La liberté de préparer à ma façon le rôle qui m'incombe et qui ne se décide pas du tout dans le « temps cinématographique ». Concernant les jeunes réalisateurs, j'ai moi-même été jeune et je voulais aussi être réalisateur. J'espère que les jeunes feront mieux que moi !

Pouvez-vous nous parler des activités que vous exercez en dehors du cinéma, telles que l'écriture ou la peinture ? Les vidéos sans scénario sont malgré leurs images, des tentatives de filmer et de trouver dans les fissures, comme dans des tunnels, la vitesse et la lenteur de l'image. Tentatives qui ne pourraient être qu'échecs sans « l'invention » du hors-cadre ! Par contre, les caméras numériques, après la mise à mort de l'analogique, ont servi à conserver des heures et des heures d'images, sans montage, comme si, là aussi ce n'était qu'un prétexte pour expérimenter l'apesanteur, sous le chantage de l'image, de mon propre corps. Par exemple, en filant les feuilles blanches suspendues d'un balcon à l'autre, j'aurais pu tomber, mais non, puisque mon guide suprême est bien le tâtonnement. Dans l'écriture, j'essaye de décrire en anglais ma propre « flèche du temps », ces espaces jamais connus d'avance.

Propos recueillis par Vincent Poli.



OÙ LIEU D'EXPOSITION POUR L'ART ACTUEL JEUDI ET SAMEDI DE 16H À 19H

I WANT TO GO MAD, RAVING MAD – L.E.N.Z. –

MAURO MAZZOCCHI, YOSR GASMI

EN PRÉSENCE DES RÉALISATEURS

Pourquoi avoir choisi d'adapter Lenz, nouvelle inachevée de Georg Büchner ? L'inachevé, qui n'est pas l'incomplet, nous fascine, peut-être parce qu'il révèle un inachevé de l'intérieur, troué de l'intérieur. Jadis, pour dire inachevé, on aurait pu dire infini. Lenz nous est apparu dans sa détermination complète et infinie, exactement comme une vie. On voulait porter cet inachevé vers un anonyme, d'où la transformation en un L.E.N.Z. silhouette, d'où les points qui défigurent l'attribution identitaire : un nom pour un composé déterminé de corpsesprit (Nous vous prions de garder les deux mots collés. Merci.) Pourquoi Lenz ? Parce que ce fut aussi fortuit, comme une vie, fortuna disaient les Latins, de fors, fortis, une force peut-être, qui a fait que nous ayons choisi Lenz et qu'on l'ait rencontré au moment où on a rencontré les montagnes...

À quoi répond le choix de réaliser un film fleuve ? Soyons francs, quelque chose a lieu dans les durées, de Out 1 de Rivette, au cinéma de Béla Tarr ou de Lav Diaz. Au-delà de la jouissance indéniabile que les durées nous procurent en tant que spectateurs, elles permettent à la création filmique de toucher à quelque chose de mystique, non pas tant par son sujet, mais par le pur acte cinématographique. Ce choix part de la croyance que la durée d'un film ne doit pas obéir à un standard, mais à une nécessité interne. Dans L.E.N.Z., la durée correspond à un travail sur les temporalités : temporalité physique ou musculaire, temps nécessaire



Propos recueillis par Vincent Poli.

FIDBack

BAR ET ACCUEIL DU FESTIVAL

Ouvert au public du 12 au 17 juillet de 12h00 à 1h30 et à partir de 21h : accès sur présentation de pass, accréditation ou ticket d'entrée en projection.

Le FIDMarseille prend ses quartiers d'été sur l'esplanade du J4 pour vous proposer un espace de détente, de convivialité et de rencontres.
Restauration de 12h00 à 23h00 proposée par Gargantu'Art, le restaurant de l'École d'Art et de Design de Marseille Luminy. Carte créative et ensoleillée selon l'humeur du chef, à base de produits régionaux, une cuisine gourmande qui revisite, déconstruit et reconstruit des recettes du monde.



Après Hong Sangsoo, en 2016, Roger Corman est, cette année, l'invité d'honneur du FID Marseille et, à plusieurs titres, c'est un événement. D'abord à cause du réalisateur prolifique qu'il est avec son impressionnante filmographie de près de soixante films traversant tous les genres, tous les registres, toutes les esthétiques depuis 1955, dans un constant souci d'intelligence avec le public, qu'il soit populaire ou cinéphile. Ensuite parce qu'il a été un producteur incroyablement curieux, efficace et découvreur : il a produit, notamment avec la mythique New World Pictures qu'il a créée,

plus de 400 films parmi lesquels les premiers de Francis Ford Coppola ou Jonathan Demme, Joe Dante et, en général, beaucoup de ce qui était alors nouveau, différent, indépendant : Peter Bogdanovich, Monte Hellman, Martin Scorsese, Raoul Ruiz, entre autres... Il a été aussi l'inlassable diffuseur du meilleur du cinéma mondial : Fellini, Bergman, Truffaut, etc. dans un pays, les USA, dont on connaît la difficulté à s'ouvrir aux autres cinématographies. Et enfin il a été acteur chez Francis Ford Coppola comme chez Wim Wenders, chez Jonathan Demme comme chez Wes Craven, et beaucoup d'autres encore. Roger Corman est à lui seul le cinéma dans la diversité de ses métiers, dans sa richesse et sa complexité, totalement. Nous verrons ainsi, en sa compagnie, près d'une vingtaine de films qu'il a réalisés ou produits. En dehors même du non-conformisme échevélé de ses films qui la justifierait amplement, sa présence au 28^{ème} FIDMarseille ne doit donc rien au hasard. Si Jean-Pierre Rehm et son équipe l'ont voulu parmi nous c'est aussi parce que Roger Corman est en quelque sorte emblématique de ce que le FIDMarseille ne cesse de promouvoir : à travers le festival proprement dit et ses près de 150 films en et hors compétitions, où son œuvre a donc toute sa place, mais aussi avec le FIDLab, notre plate-forme internationale de coproduction qui se tiendra cette année les 13 et 14 juillet, et avec FID-Campus où se retrouvent, pendant le festival, une quinzaine d'étudiants de cinéma en provenance du pourtour méditerranéen et de Taïwan. Et, toute l'année, avec nos projections du VidéoFID et du CinéFID. Ainsi, à l'instar de la vie et de l'œuvre de Roger Corman : réalisation, la plus libre et aventureuse et créative possible ; production malgré les aléas, les difficultés économiques que les rencontres, les énergies partagées sont susceptibles de surmonter ; confrontation et formation enfin, pour le plus beau présent et le plus bel avenir du cinéma.

Paul Otchakovsky-Laurens, Président du FIDMarseille



Foisonnement, tel a toujours été le projet du FID, et depuis bien des années. Il semble qu'il soit, cette édition particulièrement au rendez-vous. Bien évidemment, Roger Corman, notre invité d'honneur, réalisateur et producteur proluxe, est pour une large part dans cette présence d'un cinéma très ouvert, très diversifié, à la fois généreux et rapide, à la fois toujours à passer le flambeau et à inventer de nouvelles manières, à passer d'un genre à un autre, quitte à lui donner naissance, à découvrir des acteurs, à mettre le pied à l'étriller à nombre jeunes cinéastes. Et c'est à piocher modestement dans sa carrière ce qui est proposé ici : Roger Corman, cinéaste et producteur exemplaire du foisonnement. Mais à se ranger sous semblable drapeau aux couleurs bariolées, c'est tout le festival qui revendique et manifeste la profusion. Et cela dans tous les programmes, compétitifs et hors-compétitifs, cueillis patiemment tout au long de l'année parmi près de 3000 films ; dans le FIDLab, chaque année plus rjouissant de ses promesses tenues et comment hautement ; dans FIDCampus, qui voit aussi, à vive allure, ses fruits mûrir. Mais aussi dans les partenariats avec les structures complictes et les lieux qui nous accueillent. A l'austérité des expériences qui nous est souvent présentée comme une fatalité d'époque, nous nous permettons d'affirmer, preuves à l'appui, autrement dit films en mains, qu'aucune intimidation ne saura réduire la richesse de ce qui existe, et que l'art du cinéma, plus qu'à copier ce luxe, s'ingénie à le démultiplier. Nous vous souhaitons, foisonnant, à toutes et à tous, un excellent festival.

Jean-Pierre Rehm, Délégué Général du FIDMarseille



PRIX MARSEILLE ESPÉRANCE

LE PRIX EST DOTÉ PAR LA VILLE DE MARSEILLE. Attribué par le Jury Marseille Espérance à l'un des films de la Compétition Française, Internationale ou Premier Film. Le jury du Prix Marseille Espérance est composé d'élèves de l'École de la Deuxième Chance de Marseille : **Romuald Abati, Eddy Ahamed, Donaven Echati Houmadi, Badra Elhadjari, M.lissa Hireche, Jime Sakiliba, Fiona Valero et Onika Mebarki.**

MARSEILLE ESPÉRANCE AWARD : The prize is sponsored by the City of Marseille. The Prix Marseille Espérance is awarded by the Marseille Espérance Jury to one of the film in the French, International or First Film competitions. This year the Marseille Espérance jury is made up again of students from the Second Chance School in Marseille.

95 AND 6 TO GO DEMAIN 11H00
ALCAZAR**KIMI TAKESUE** *En présence de la réalisatrice*

Avant ces 6 ans de tournage, saviez-vous déjà que vous feriez un film sur votre grand-père ? En 2005, je développais un projet de fiction, une histoire d'amour interculturelle basée à New-York, sur un sculpteur de glace japonais et une danseuse de cabaret. Le projet était en plein essor, déjà associé à des acteurs de renommée et des producteurs expérimentés. Alors que j'étais au point culminant du développement, j'ai rendu visite à mes grands-parents nippon-américains à Hawaï et j'ai été surprise que mon grand-père demande à lire mon scénario. Pendant mon enfance, je n'avais jamais vu mon grand-père avoir une quelconque ambition

artistique : je ne l'avais jamais vu lire un roman ou même parler d'art. C'était un homme pragmatique, travailleur qui réitérait toujours l'importance des obligations familiales et d'un travail stable. Il était là bouillonnant d'idées. Tout en avalant des nouilles ou en grignotant un morceau de pain, il faisait des suggestions de titre accrocheur ou de fin heureuse pour le scénario. Je voyais soudain en lui de nouvelles dimensions créatives faire surface et je sentais une nécessité à le documenter, commençant alors le processus filmique. En 2007, après la mort de ma grand-mère, je suis retournée à Hawaï pour aider mon grand-père. Nous étions tous les deux dans des périodes de transition et d'égarément émotionnel. Mon grand-père s'inquiétait à propos de son futur et à l'idée de mourir seul. Je me confrontais à un futur incertain puisque mes producteurs avait échoué à financer mon projet de fiction. Pendant cette période, nous avons appris à nous connaître de façon plus profonde ; j'offrais ma compagnie à mon grand-père et il me retournait d'astucieux conseils sur mon projet de film. Finalement, ses révisions créatives sur le scénario ont été un moyen de faire remonter ses souvenirs passés d'amour, de perte et de persévérance à la surface.



Lui demander de lire votre script était une façon de le faire parler de sa vie, de votre histoire familiale ? Initialement, mon grand-père était inflexible sur les images de lui que j'aurais pu montrer publiquement. Il était très protecteur de sa vie privée. Ainsi, pendant le tournage, je n'ai jamais fait attention à la structure globale, ou à l'idée d'expliquer précisément l'histoire familiale. J'étais déterminée à filmer parce que c'était une opportunité pour moi de voir mon grand-père clairement dans toute ses spécificités et sa complexité. J'avais besoin de rassembler ces images intimes pour moi, comme un document historique et familial, mais je n'avais jamais anticipé de le partager avec qui que ce soit. Au final, mon grand-père a eu un basculement sentimental intime important qui s'est intégré dans le film de façon imprévue.

Au delà de ses routines journalières, comment avez-vous réussi à représenter sa vie intérieure ? Je suis fascinée par ce qui se révèle dans la cadence de la vie quotidienne. Plutôt que de me concentrer sur des angles sensationnels, je construis des films à partir de moments qui semblent ordinaires. Nous apprenons beaucoup de choses sur Grand-père Tom en observant ses rituels journaliers : agraffer des coupons, improviser des barbecues et faire soixante pompes tant bien que mal. Ces détails révèlent quelque chose d'essentiel sur ses ressources, son ingénuité et sa persévérance. Mes grands-parents font partie d'une génération distincte de Japonais-Américains d'Hawaï dont les vies étaient une intrigante fusion de culture japonaise et américaine ; ils regardaient des drames japonais et écoutaient Nat King Cole. Mon grand-père était également une personne franche qui partageait des aperçus de sa vie et de ses relations. Le film explore comment il raconte de multiples histoires parfois contradictoires, et construit une narration personnelle avec des souvenirs qui s'étalent sur presque un siècle.

Propos recueillis par Vincent Poli.

LE LION EST MORT CE SOIR DEMAIN 19H00
VILLA MÉDITERRANÉE**NOBUHIRO SUWA** *En présence de la comédienne Pauline Etienne*

Le projet et le tournage du film seront présentés, images à l'appui, par Jean-Pierre Léaud, Michiko Yoshitake, productrice (Film in Evolution), Florent Klockenbring, ingénieur son, Martial Salomon, monteur du film, Thomas Ordonneau, Shellac, distributeur du film et Yu Shibuya, interprète et assistant personnel de Suwa sur le tournage. Le film a été tourné à Grasse, Cabris, Mouans-Sartoux et à La Ciotat avec le soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Département des Alpes Maritimes, en partenariat avec le CNC.



“ J'ai tourné avec de grands réalisateurs, et ce n'est un secret pour personne, que c'est la rencontre avec François Truffaut qui a été déterminante dans ma carrière d'acteur. Je voudrais insister sur l'intérêt qui fut le mien lorsque j'ai vu les films de Nobuhiro Suwa, son style ayant d'emblée captivé mon attention. J'aime énormément la distance avec laquelle il sait prendre son sujet et son sens de l'ellipse. Les thèmes qu'il aborde travaillent la possibilité même de l'intime dans un monde moderne qui peine à faire autre chose que de la communication réduite à l'indifférence. Notre rencontre fut une évidence et une merveilleuse surprise. Voilà pourquoi je suis très heureux de tourner dans son prochain film, le film d'un grand réalisateur japonais, celui qui est aussi le plus français par ses choix. Nous avons eu de nombreux échanges, de longues discussions dans des lieux aussi variés que les festivals, en France, au Japon, chez des amis, dans des cafés, ce qui laisse augurer d'une collaboration dense et intime sur le plateau pendant le tournage. J'ai grand plaisir à lui parler, car chacune de mes paroles fait écho chez lui et se révèle par une profonde concentration dont il sort par un regard malicieux et vif, un changement de posture délicat, et quelques phrases qui visent au plus juste.

Je suis fier qu'il m'ait choisi pour tenir le rôle principal de son prochain film, *Le Lion est mort ce soir*. C'est vraiment un projet qui me tient à cœur. Pour avoir récemment tourné avec un enfant de cinq ans, je peux dire avoir fait une expérience inattendue et enrichissante : son jeu qui d'emblée se mêlait au mien pour faire éclore la scène m'a fait découvrir ce monde des enfants et a fait naître en moi le désir de m'engager avec enthousiasme dans le projet que Monsieur Suwa réalisera cet été, dans lequel seront présents comme acteurs cinq ou six enfants de 7 à 8 ans, appartenant à un groupe de théâtre de la ville de Grasse. Et qui peut penser à la région de Nice sans faire référence à *La Nuit américaine* et aux studios de la Victorine aujourd'hui détruits, dans lesquels j'ai joué Alphonse et le petit garçon du film de Jean Cocteau *Le Testament d'Orphée* ? Comment ne pas penser à la lumière de *Pierrot le fou*, dont je me souviens très bien lorsque j'étais assistant de Jean-Luc Godard ? Qui peut ne pas se souvenir du chant des cigales ? Avec le film de Monsieur Suwa je suis d'autant plus engagé que je vais retrouver des lieux de tournage et de vie familiaux. Voilà toutes les raisons qui me rendent heureux de tourner dans le film de Nobuhiro Suwa, le plus moderne des cinéastes japonais.

Le 16/12/2015
Jean Pierre Léaud

RIFLE **EP HISTOIRES DE PORTRAIT**
PREMIÈRE FRANÇAISE FRENCH PREMIEREDAVI PRETTO DEMAIN 11H00 VARIÉTÉ 1

Alors que la situation politique et sociale des événements décrits dans le film nous semble identifiable, les lieux qui composent Rifle, ainsi que leurs habitants, nous semblent provenir d'un pays lointain, presque métaphorique ? La région où nous avons tourné se trouve près de la frontière entre le Brésil et l'Uruguay. La frontière évoque la notion de transition entre deux côtés opposés, c'est un non-lieu : une région où la perception du temps est différente, où le passé coexiste avec le présent. Selon moi, le film ne montre pas seulement les personnages du présent mais aussi des fantômes du passé.

Le personnage de Dione est un homme à la fois précis, dans ses rapports avec son patron et sa famille, mais aussi très mystérieux, notamment en ce qui concerne son passé. Pouvez-vous nous en dire plus ? Dione cherche toujours à échapper à son passé et à l'oublier. D'une certaine manière, on peut le rapprocher du mythe du cow-boy tel que vu dans les westerns, un personnage très semblable au gaucho, un personnage mythique de la région où nous avons tourné. Dione sait ce qu'il doit faire, mais il n'arrive pas à affronter ce qui lui est arrivé dans le passé. C'est ce dualisme qui m'intéresse dans le personnage et dans son histoire.

Dione s'oppose aux gangsters, mais par ailleurs il semble mépriser tout ce qui lui rappelle la ville, même s'il s'agit de souvenirs heureux... La ville est le symbole de la destruction, de l'illusion du bonheur, de la perte de la liberté. Beaucoup de gens ont été forcés d'abandonner leur vie à la campagne pour partir à la ville en quête d'une « vie meilleure ». Dione fait partie de ces gens, mais il est revenu à la campagne pour résister et prendre sa revanche.

Pouvez-vous nous en dire plus sur la construction elliptique et onirique du film ? Les personnages principaux du film sont Dione et la région. Je voulais créer une expérience qui permette au public de partager les sentiments de ces deux personnages. Le côté elliptique vient de la région, tandis que la construction onirique vient de Dione. Elliptique parce qu'il s'agit d'un non-lieu où le temps n'existe pas, où le passé et le présent coexistent. Onirique parce que Dione est perdu dans ses souvenirs, hanté par les fantômes de son passé, tout en luttant pour défendre sa terre. En somme, je pense que le film parle du rapport entre Dione et cette région.

Propos recueillis par Vincent Poli.

**FID** 28^e Festival International de Cinéma Marseille

remercie ses partenaires officiels :

**Le Conseil d'administration du FID Marseille**

Paul Otchakovsky-Laurens - Président. Administrateurs : Corinne Brenet, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carengo, Caroline Champetier, François Clauss, Gérald Collas, Monique Deregibus, Henri Dumolié, Emmanuel Ethis, Alain Le Loup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

Journal FID Marseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Vincent Poli. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Gilles Grand, Fabienne Moris, Hyacinthe Pavlidès, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Vincent Poli, Paolo Moretti, Vincent Tuset-Anres, Elisabeth Wozniak. Traductions : Louisa Fourage, Claire Habart, Jérôme Nunes, Giancarlo Siciliano. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Corrections : Claire Robert. Photographe : Carmen Leroi. Impression : Imprimerie Soulié.