

FIC Festival International de Cinéma Marseille

34. Marsilya Uluslararası Film Festivali Seçkisi
Sélection de films du 34^{ème} Festival International de Cinéma Marseille


RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE
*Liberté
Égalité
Fraternité*

20-24
Février / Şubat

Institut français İzmir Fransız Kültür Merkezi

INSTITUT
FRANÇAIS
Turquie

GRAND PRIX | COMPÉTITION INTERNATIONALE 2023
BÜYÜK ÖDÜL | ULUSLARARASI YARIŞMA 2023



Background | Geri Plan

Khaled Abdulwahed vit en Allemagne, réfugié. Son père est en Syrie, condamné à y rester. Ironie de l'Histoire, il était lui-même étudiant en RDA dans le cadre d'un échange universitaire il y a près de 60 ans. A partir de photographies de cette période, le cinéaste entreprend un travail méticuleux de manipulation des images pour réintroduire le visage de son père, alors ouvert aux promesses de l'avenir, dans le champ de prises de vue d'une Allemagne opulente et solennelle. Le film enregistre chaque étape de ce geste délicat, doublé de la quête des quelques preuves de sa présence passée. Le fils revient sur les pas du père, de Dresde à Mersebourg, guidé par sa voix lointaine et grésillante. Cette dernière laisse affluer les souvenirs d'un monde antérieur dans le fil d'une conversation téléphonique trouée de silences poignants et d'interruptions, d'où sourd l'inquiétude d'une définitive séparation. L'ambition entêtée du manipulateur est à la fois simple et puissante : opérer à partir de l'intime un montage historique pour inventer une archive manquante qui corrigerait l'absence. Le détournement du corps de son père sur un simple logiciel de retouche photo rappelle alors le geste du couturier : une retouche qui le réintègre dans le tissu de l'Histoire, en avant plan. Dans *Backyard* (FID 2018), la manipulation de l'image photographique conjurait la perte. Ici elle semble plutôt conjurer le sort, inverser le mouvement qui a vu les frontières se fermer et faire des étudiants des demandeurs d'asile dont on cherche la trace pour témoigner qu'il en a été autrement. (Claire Lasolle)

Khaled Abdulwahed Almanya'da bir mülteci olarak yaşıyor. Babası Suriye'de, orada kalmaya mahkûm. Hayatın ironisi, kendisi neredeyse 60 yıl önce Doğu Almanya'da değişim programıyla öğrenci olarak yaşamış. Yönetmen, o döneme ait fotoğraflar vasıtasıyla, babasının gelecek vaat eden yüzünü, varlıklı ve heybetli bir Almanya'nın çekim alanına yeniden sokmak için görüntülerle oynadığı titiz bir çalışma yapar. Film, bu narin hareketin her aşamasını, babasının geçmişteki varlığına dair birkaç izi arayışıyla birlikte kaydeder. Babasının uzaktan gelen, çatlak sesi tarafından yönlendirilerek oğlu Dresden'den Merseburg'a kadar babasının ayak izlerini takip eder. Sesi, dokunaklı sessizlikler ve kesintilerle noktalanmış, mutlak bir ayrılığın endişesinin yayıldığı bir telefon konuşması sırasında önceki bir dünyanın anılarını geri getirir. Görüntülerle oynayanın inatçı hırsı hem basit hem de güçlüdür: mahrem olanı tarihsel bir kurgu yapmak için kullanmak, yokluğu düzelterek kayıp bir arşiv icat etmek. Basit bir fotoğraf düzenleme yazılımı kullanarak babasının bedenini kırpması, modacı jestini anımsatır: Bu onu, tarihin dokusuna, ön plana yeniden entegre eden bir değişikliktir. Backyard'da (FID 2018), fotoğrafik görüntünün manipülasyonu kayıpları ön-lüyordu. Burada ise kaderi savuşturuyor, sınırların kapanmasına ve daha önce başka türlüsüne tanıklık eden öğrencilerin sığınma başvurusu yapmalarına neden olan hareketi tersine çeviriyor gibi görünüyor. (Claire Lasolle)



Losing Faith | İnanıcı Yitirmek

Un intérieur ordinaire, une enfant de quelques années et un bébé. Une mère profite de quelques instants de répit quand sa fille l'appelle soudain avec insistance. La voilà qui se volatilise, littéralement engloutie par le canapé sur lequel elle est allongée. La scène inaugurale donne le ton, avec l'humour irrévérencieux que secrète la mise en scène électrique de Martha Mechow. La maternité est-elle une punition ? La servitude à laquelle se soumettent les femmes et le cœur du sempiternel « noeud hétérosexuel », ainsi nommé dans ce film joueur et frondeur ? *Losing Faith* se déplie comme un bildungsroman animé de la fantaisie du conte. Flippa en est le personnage principal. Sa mère a disparu. La voilà sur les routes qui la mènent jusqu'à sa soeur, Furia, et les sorcières-mères de Barranconi en Sardaigne. « *Crois tu que c'est pour cette raison que maman est partie ? Car elle ne voulait en aucun cas nous transmettre les règles d'un monde qui nous vole notre liberté ?* » Entre l'analyse acérée de *Persuasion* de Jane Austen, les coups de tronçonneuse dans les symboles de la chrétienté, les vues matérialistes quant à l'exploitation des femmes, *Losing Faith* est une bouffée d'air et ne craint ni le débordement ni la vitalité insolente de ses actrices. Mu par un esprit de communauté, ses embaardées performatives et théâtrales libèrent le récit de toute rigidité théorique et narrative et brouillent les contours de la fiction. « *Il n'y a aucun plan ; que des possibilités qu'il faut tester. C'est en les éliminant que s'écrit l'histoire.* » rappelle une des sorcières. Tel va le film, sans filet, aventurier, profondément libre. (Claire Lasolle)

Sıradan bir iç mekân, iki üç yaşlarında bir çocuk ve bir bebek. Bir anne, kısa bir süre dinlenmenin tadını çıkarırken, kızı aniden ve ısrarla ona seslenir. Kız bir anda ortadan kaybolur, uzandığı kanepeden yutulur. Açılış sahnesi, Martha Mechow'un gerilimli sahne yönetiminde gizlenen şok edici mizahla tonu belirler. Annelik bir ceza mıdır? Kadınların maruz kaldığı kölelik ve bu eğlenceli, asi filmde adlandırıldığı gibi ebedi "heteroseksüel düğümün" kalbi. Losing Faith bir masalın fantezisiyle canlandırılmış bir bildungsroman (oluşum romanı) gibi ilerler. Flippa ana karakterdir. Annesi ortadan kaybolmuştur. Onu kız kardeşi Furia'ya ve Sardinya'daki Barranconi cadı-annelerine götüren bir yolculuğa çıkar. "Sence annemiz bu yüzden mi gitti? Özgürlüğümüzü elimizden alan bir dünyanın kurallarını bize aktarmak istemediği için mi?" Jane Austen'in İkna'sının keskin analizi, Hıristiyanlığın sembollerine testere darbeleri ve kadınların sömürülmesine dair materyalist görüşler arasında, Losing Faith taşkınlıktan ve oyuncularının küstah canlılığından korkmayan taze bir nefes. Topluluk ruhuyla hareket eden performatif ve teatral girişimleri, anlatıyı tüm kuramsal ve öyküsel katlıklardan kurtarır ve kurgunun sınırlarını bulanıklaştırır. "Hiçbir plan yoktur, yalnızca sınanacak olasılıklar vardır. Hikâye onları eleyerek yazılır," diye hatırlatıyor cadılardan biri. Film böyle ilerliyor; risklerle, maceracı, son derece özgür. (Claire Lasolle)

PRIX EUROPÉEN DES LYCÉENS FONDATION VACANCES BLEUES 2023
VACANCES BLEUES VAKFI AVRUPALI LİSELİLER ÖDÜLÜ 2023



An Evening Song (For Three Voices) | Üç Sesli Bir Akşam Şarkısı

Le triangle amoureux a fait les délices du cinéma, de la littérature comme de la presse people. Pour son second film (après *The World is full of secrets* qui explorait les ressorts de la peur), Graham Swon fait de cette trame simple le terreau d'une expérience de cinéma des plus singulières. Soit trois protagonistes en huis clos quelque part dans le Middle West, à la fin des années 1930 : Barbara, une autrice empêchée d'écrire depuis ses jeunes années ; Richard, son mari, auteur de romans de gare au succès mitigé ; et leur très pieuse bonne Martha (envoûtante Deragh Campbell). Avec ces ingrédients du mélodrame provincial et bourgeois (le film n'y renonce pas totalement), assortis de quelques pics de critique politique (l'homme s'en sort mieux socialement), Graham Swon emporte son film au plus loin du naturalisme. Les trois voix, entrelacées comme autant de chants du cygne, explorent les replis et les secrets du souvenir, des vies fantasmées, des pensées et des songes que l'on voudrait réparateurs. Obsessions, vies superposées, destins contrariés ou tragiques, le récit se fait fluide et mouvant, jouant de surimpressions et fondus, surjouant jusqu'au vertige les ambiances feutrées, sucrées, diaphanes ou nocturnes, ainsi que les formes revisitées du cinéma d'avant-guerre. Les flux de conscience (on songe aux *Vagues* de Virginia Woolf) se rencontrent pour se dissoudre autant que nous égarer. Ces histoires d'amour et de frustrations dessinent certes le portrait d'une certaine Amérique passée, mais aussi tout un champ du cinéma, transporté vers de lointains rivages. (Nicolas Feodoroff)

Aşk üçgeni sinemanın, edebiyatın ve magazin basınının vazgeçilmez iştir. Graham Swon (korkunun işleyişini inceleyen ilk filmi *The world is full of secrets*'dan sonra) ikinci filminde bu basit olay örgüsünü kullanarak son derece özgün bir sinema deneyimi yaratıyor. 1930'ların sonunda Orta Batı'da bir yerde kapalı kapılar ardında üç ana karakter: gençliğinden beri yazması engellenmiş bir yazar olan Barbara, pek de başarılı olmayan basit romanların yazarı kocası Richard ve çok dindar hizmetçileri Martha (büyüleyici Deragh Campbell). Graham Swon, taşralı ve burjuva melodramının bu bileşenleriyle (film bunlardan tamamen vazgeçmiyor), politik eleştirinin zirvesini (adam sosyal olarak daha iyi durumda) birleştirip, filmini natüralizmden mümkün olduğunca uzaklaştırıyor. Yolları ayrılacakmış gibi, iç içe geçen üç ses, hatıranın kıvrım ve sırlarını, hayal edilmiş hayatları, anarılması istenen düşünce ve hayalleri keşfediyor. Takıntılar, üst üste bindirilmiş hayatlar, engellenmiş ya da trajik kaderler dolayısıyla, anlatı akıcı ve hareketlidir; üst üste bindirmeler ve fade out'lar kullanarak basık, tatlı, yarı aydınlık ya da gece atmosferlerin yanı sıra savaş öncesi sineması biçimlerini baş döndürüncüye kadar kullanıyor. Virginia Woolf'un *Dalgalar*'ını animsatan bilinç akışları bir araya gelerek çözülüyor ve bizi yolumuzdan saptırıyor. Bu aşk ve hüsrân hikâyeleri geçmişin belli bir Amerika'sının portresini, aynı zamanda uzak kıyılara taşınan bütün bir sinema alanını da çiziyor. (Nicolas Feodoroff)



Pacheû | Pacheû

Le massif du Mont-Blanc, ses glaciers, ses murs. Un paysage connu ? Mais qu'est-ce qu'un paysage ? Peut-être avant tout un regard, une expérience des corps, un savoir, et des mots. En trois chapitres et en trois lieux, trois moments de « dialogues - lectures de terrain » se succèdent. Prenant le parti de faire advenir la parole depuis cette haute montagne, Camille Llobet fait ainsi dialoguer les savoirs informés et orientés d'un géomorphologue et de guides de haute montagne pour interroger les perceptions sensibles, pour dire ici la singularité d'un passage, là d'une texture, là le dégel du permafrost. Des corps aux mots, des images aux sons, nous voici moins devant qu'avec et dans le paysage. Un paysage complexe et fragile, en mutation, qu'elle s'emploie à filmer méticuleusement comme un corps organique, grondant. Scrutant les surfaces, à l'écoute d'échos, attentives aux moindres traces - ce que signifie le titre. De magnifiques plans déploient un regard pris entre la beauté des pentes de neige ou de la masse minérale brute, leur présence tactile, vibrante, et les soubresauts d'une transformation aux manifestations brutales dues au changement climatique. Craquements de la roche, fonte à contretemps... Ces bouleversements soudains remettent en cause les connaissances acquises, exigent une nouvelle forme d'attention et d'écoute à ce milieu en mutation pour en lire les signes. Attention et écoute auxquelles Camille Llobet nous invite. (Nicolas Feodoroff)

Mont Blanc masifi, buzulları, duvarları. Tanıdık bir manzara mı? Ama manzara nedir? Belki de her şeyden önce bir bakış, bedenlerin deneyimi, bir bilgi ve kelimeler. Üç bölüm hâlinde ve üç farklı yerde, üç "diyalog-saha okuması" âni birbirini takip ediyor. Camille Llobet'in yaklaşımı, hassas algıları sorgulamak, bir geçidin, bir dokunun ya da donmuş toprağın çözülmesinin benzersizliğini ifade etmek için bir jeomorfoloğun ve yüksek dağ rehberlerinin donanımlı ve yönlendirici bilgilerini bir araya getirerek yüksek dağların sözlerine kulak veriyor. Bedenlerden sözcüklere, görüntülerden seslere, burada manzaranın önünde olmaktan çok, içinde ve onunla birlikteyiz. Organik, gürleyen bir beden gibi titizlikle filme aldığı, dönüşüm hâlindeki karmaşık, kırılğan bir manzara. Yüzeyleri inceliyor, yankıları dinliyor, en ufak izlere dikkat ediyor - başlığın anlamı da bu. Muhteşem kareler, izleyiciyi karla kaplı yamaçların veya ham mineral kütesinin güzelliği, dokunulabilir, canlı varlığı ve iklim değişikliğine bağlı acımasız tezahürleri olan bir dönüşümün sarsıntılarını arasında bırakıyor. Kayadaki çatlaklar, zamansız erime...Bu ani değişimler, hâlihazırda edindiğimiz bilgileri sorgulamamıza yol açıyor ve işaretlerini okumak için bu değişen çevreye yeni bir dikkat ve dinleme yöntemi talep ediyor. Camille Llobet bizi dikkat etmeye ve dinlemeye davet ediyor. (Nicolas Feodoroff)

PRIX DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES - PRIX DU JURY RÉSIDENCE LAGO 2023
ULUSAL GÖRSEL SANATLAR MERKEZİ ÖDÜLÜ - LAGO JÜRİSİ ÖDÜLÜ 2023



La Renaissance | Rönesans

Nader Ayache ne craint pas de mettre son corps à l'épreuve du cinéma. Il l'avait prouvé dans *La guerre des centimes*, où il parcourait avec témérité Paris à vélo, caméra dans une main, guidon dans l'autre. Là, c'est en homme-caméra, jambes-trépied et œil-objectif, qu'il incarne le double de Fadhel Messaoudi, maître de luth oriental laissé entre la vie et la mort par l'accident qui ouvre brutalement le film. Après ce début in media res, le réalisateur nous propulse dans un au-delà à la Chris Marker, où se retrouve le double du musicien, comme "réveillé dans un autre temps et né une seconde fois adulte" (*La Jetée*). Affublé d'un casque de réalité virtuelle, il est renvoyé sur terre par un curieux passeur portant de grosses lunettes noires, figure profane qu'incarne le cinéaste Jilani Saadi. Avec une grande économie de moyens, *La Renaissance* emprunte au cinéma de ce dernier un peu de sa grâce insolente et au jeu vidéo des éléments de sa grammaire. Il installe ainsi un dispositif fictionnel plein de ruses, nourri par la bricole et la débrouille, qui renouvelle l'écriture du portrait : une vision subjective, des étapes évolutives, un avatar. Celui choisi par Fadhel pour son double est Abou Hourayra, personnage éponyme d'un roman de Mahmoud Messadi, qui fait le récit d'un grand départ vers l'inconnu. L'aventure, ici prosaïque, faite d'images accidentées de trajets en métro et de marches dans un Paris morne et froid, est l'occasion de restituer avec tendresse le parcours tragique de Fadhel et les obstacles liés à l'exil depuis son arrivée de Tunisie. Exil aussi vécu par le réalisateur, qui, débarrassé des atours de la fiction, dévoile, en miroir de son personnage, ce qui semble être au cœur de cette Renaissance : un hommage à un artiste, un geste d'amour, et la possibilité, par le cinéma, de se réinventer. (Louise Martin Papsian)

Nader Ayache sinemada bedenini test etmekten korkmuyor. Bunu, bir elinde kamera, diğer eli çidonda, Paris'te cesurca bisiklet sürdüğü *La guerre des centimes* ile kanıtlamıştı. Bu filmde, kendisi kamera, bedeni tripod, gözü mercek, geçirdiği kazanın onu ölümle yaşam arasında bıraktığı doğulu ut ustası Fadhel Messaoudi'nin dublörünü canlandırıyor; filmin girişini bu hoyrat kaza anlarıyla yapıyor. Bu in medias res (hikâyenin ortasından başlayan anlatı) açılıştan sonra yönetmen bizi Chris Marker tarzı bir öte dünyaya götürüyor ve burada müzisyenin "başka bir zamanda uyanmış ve yetişkin olarak ikinci kez doğmuş" ikizini buluyoruz (*La Jetée*). Sanal gerçeklik kaskı takan müzisyen, yönetmen Jilani Saadî'nin canlandığı, büyük kara gözlükler takan tuhaf, din dışı biri tarafından dünyaya geri gönderiliyor. Kısıtlı imkânlarla var edilen *La Renaissance*, küstah zarafetinin bir kısmını sinemadan, gramerinin bazı unsurlarını da video oyunlarından ödünç alıyor. Sonuç, portre yazımını yenileyen, başının çaresine bakmalarla beslenen, hilelerle dolu kurgusal bir mekanizma: öznel bir vizyon, gelişen aşamalar, bir avatar. Fadhel'in ikizi olarak seçtiği kişi, Mahmoud Messadî'nin bilinmeyene doğru büyük bir yolculuğun öyküsünü anlatan romanına adını veren Abou Hourayra'dır. Metradaki yolculukların ve kasvetli ve soğuk Paris'teki yürüyüşlerin pürüzlü görüntülerinden oluşan bu yavan macera, Fadhel'in trajik yolculuğunu ve onun Tunus'tan gelişinden bu yana yaşadığı sürgünle bağlantılı engelleri şefkatle yeniden ortaya koymak için bir fırsattır. Kendisi de sürgün yaşayan yönetmen, kurmacanın süslerinden sıyrılarak, karakterinin aynasında, Renaissance'nin kalbinde yatan şeyi ortaya koyar: bir sanatçıya övgü, bir sevgi jesti ve sinema aracılığıyla kendini baştan yaratma olasılığı. (Louise Martin Papsian)



Capital | Capital

Quel lien entre le cinéma italien dit des "Téléphones blancs" de la fin des années 30 et la construction de villes nouvelles en Égypte ? Pour y répondre, Basma Al-Sharif compose un film satirique, alliant le grotesque à une sophistication formelle, pour jeter des ponts entre diverses géographies et histoires politiques. De ces films caractérisés par un sentimentalisme frivole, dont les intrigues légères se nouaient autour de cet objet, alors symbole de bourgeoisie, la réalisatrice se joue avec audace. Elle n'en garde que les éléments essentiels pour les détourner avec ironie : une actrice apathique avachie face à un poste de télévision - actualisation oblige - et un téléphone blanc. Ici, pas de mélo, mais derrière l'écran et au bout du fil, l'interview d'un candidat à la présidentielle égyptienne cynique et les propositions (jouissives) d'un promoteur immobilier. Face à cette parole autoritaire, les mots censurés d'un ventriloque, interprété par le cinéaste Diego Marcon, questionnent les limites du discours. Au minimalisme cinématographique, Basma Al-Sharif allie l'artificialité des possibilités numériques, au travers de spots publicitaires pour des complexes résidentiels de luxe, rêve consumériste que leur distorsion hallucinatoire vient dénoncer. Si le Capital, qui donne son titre au film, désigne le projet colossal de "nouvelle capitale égyptienne" prévu depuis les années 70 près du Caire, c'est aussi bien sûr du capitalisme global dont il est ici question. Celui qui envahit ce Sud, héritier du colonialisme, dont la réalisatrice est elle-même issue. Ce même Sud pour lequel Nino Ferrer présentait, avec nostalgie, un destin tragique, et que l'artiste palestinienne dépeint aujourd'hui avec un humour acerbe et désespéré. (Louise Martin Papasian)

1930'ların sonundaki İtalyan "Beyaz Telefon" filmleri ile Mısır'daki yeni şehirlerin inşası arasındaki bağlantı nedir? Bu soruya yanıt olarak Basma Al-Sharif, farklı coğrafyalar ve siyasi tarihler arasında köprüler kurmak için groteskliği biçimsel sofistislikle birleştiren hicivli bir film yazar. Yönetmen, anlamsız bir duygusallıkla karakterize edilen, etrafında entrikaların döndüğü ve o zamanlar burjuvazinin sembolü olan bir nesnenin filmlerini cesurca hafife alıyor. Yönetmen, bu filmlerin sadece temel unsurlarını ele alıp, onları ironiyle ters yüz ediyor: bir televizyon setinin önüne yığılmış kayıtsız bir aktris, güncel takip etme zorunluluğu ve beyaz bir telefon. Burada melodram yok, ancak ekranın arkasında ve telefonun diğer ucunda, alaycı bir Mısırlı başkan adayı ile bir röportaj ve bir emlak geliştiricisinin (baştan çıkarıcı) teklifleri var. Bu otoriter söylem karşısında, yönetmen Diego Marcon tarafından canlandırılan bir vantriloğun sansürlenmiş sözleri, söylemin sınırlarını sorguluyor. Basma Al-Sharif, halüsinatif çarpıtmalarının ele verdiği tüketici bir rüya olan lüks konut komplekslerinin reklamları aracılığıyla dijital olanakların yapaylığını sinematografik minimalizmle birleştiriyor. Filme adını veren Capital, 1970'lerden beri Kahire yakınlarında planlanan devasa "yeni Mısır başkenti" projesine atıfta bulunuyorsa, burada söz konusu olan da elbette küresel kapitalizmdir. Sömürgeciliğin mirasçısı olan, yönetmenin doğduğu yer olan Güney'i işgal eden de odur. Nino Ferrer'in nostaljik bir şekilde trajik bir kaderi öngördüğü ve Filistinli sanatçının şimdi acımasız ve umutsuz bir mizah anlayışıyla tasvir ettiği Güney. (Louise Martin Papasian)



Daw | Kaybolanlar

La scène d'ouverture est digne d'un bon blockbuster de science-fiction, genre que Samir Ramdani affectionne particulièrement. *La Cellule* (FID2020) en était une formidable illustration. Le réalisateur use des mêmes ingrédients : énergie des adolescents qu'on appelle « des quartiers », moyens et espaces qui revendiquent leur modestie, bande son électrique qui habille les séquences d'un voile hollywoodien haute couture, plans impeccables. Le schéma narratif est d'une simplicité enfantine : des adolescents ont disparu, Samir Ramdani, en flic indolent, et sa supérieure, Samira, jouée par Leyla Jawad, doivent les retrouver. Sans détour, le scénario est l'occasion de déplier l'art de la mise en scène du réalisateur pour investir les potentialités de la fiction politique, avec une maîtrise du comique de situation à toute épreuve. *Daw* distille encore une fois un humour corrosif. Le décalage permet d'aborder tabous et stéréotypes de la société française à l'égard des Français d'origine algérienne. Quand Samira discute au téléphone avec le préfet de l'avancée de l'enquête, elle passe subrepticement à la langue arabe. Et le film navigue ainsi avec une joie acide de l'arabe au français, du français à l'arabe. Précisons que Samira est lesbienne, son ex-copine prof de boxe. Que *Daw* est ouvertement féministe et décolonial. Il est aussi plus sombre et plus frontal que les films précédents du cinéaste. Le plaisir du fait main est ici au service des enfants d'immigrés qui ne connaissent pas l'origine du mot *ratonnade* ni le massacre du 17 octobre 1961. *Daw* assume ainsi l'urgence de l'appropriation des héritages et l'idée que « *Celui qui ne connaît pas l'histoire est condamné à la revivre* ». (Claire Lasolle)

Açılış sahnesi, Samir Ramdani'nin özellikle sevdiği bir tür olan bilim kurgu filmine yakışır türden bir sahne. *La Cellule* (FID2020) bunun harika bir örneğiydi. Yönetmen aynı malzemeleri kullanıyor: "mahalleler" olarak adlandırılan gençlerin enerjisi, mütevazılıklarını ortaya koyan imkânlar ve mekânlar, sekansları şık bir Hollywood örtüsüyle giydiren coşkulu bir film müziği ve kusursuz çekimler. Kurmacanın yapısı çocuksu bir basitlikte: bazı gençler kaybolmuştur ve uyuşuk bir polis rolündeki Samir Ramdani ile Leyla Jawad'ın canlandırdığı amiri Samira onları bulmak zorundadır. Hiç dolambaçsız, senaryo, yönetmenin sahneleme sanatını, durum komedisi ustalığıyla siyasi kurgu potansiyeline yatırım yapmak için bir vesile olur. *Daw* bir kez daha yıpratıcı bir mizah anlayışını damıtıyor. Bu uyumsuzluk, Fransız toplumunun Cezayir kökenli Fransızlara ilişkin tabularını ve klişelerini ele almamızı sağlıyor. Samira, soruşturmanın gidişatı hakkında Vali ile telefonda konuşurken, gizlice Arapçaya geçer. Ve film Arapçadan Fransızcaya, Fransızcadan Arapçaya kekremsi bir neşeyle yol alır. Samira'nın lezbiyen ve eski kız arkadaşının da boks öğretmeni olduğunu belirtelim. *Daw* açıkça feminist ve sömürgecilik karşıtıdır. Ayrıca yönetmenin önceki filmlerine göre *Daw* daha karanlık ve direkt bir film. Buradaki zanaatkârlık, "ratonnade" kelimesinin kökenini ya da 17 Ekim 1961 katliamını bilmeyen göçmen çocuklarına sunuluyor. Bu şekilde *Daw*, mirasımıza sahip çıkmanın aciliyetini ve "tarihi bilmeyenler onu yeniden yaşamaya mahkûmdur" fikrini benimsiyor. (Claire Lasolle)

MENTION SPÉCIALE | PRIX EUROPÉEN DES LYCÉENS FONDATION VACANCES BLEUES 2023
ÖZEL MANSİYON | VACANCES BLEUES VAKFI AVRUPALI LİSELİLER ÖDÜLÜ 2023



Nafura | Nafura

Dans ce *road movie* nocturne, Paul Heintz poursuit son travail situé à la lisière du réel (*Foyers*, FID 2018), attaché à creuser les imaginaires, leurs vertus parfois ambivalentes, pour mieux défaire le pouvoir coercitif dont ils sont aussi parfois l'instrument. Nous voici avec trois amies, un chaud soir d'été quelque part en Arabie Saoudite. Une ville, et au loin, une monumentale fontaine, jet phallique s'il en est. Et alors que l'on devine au loin l'eau jaillissante, les trois jeunes femmes, pour tromper leur ennui, se lancent dans une joute verbale dont le terme *nafura* constitue le cœur. De cette histoire d'eau et de fabrication des imaginaires urbains et politiques, dans un pays où chacun sait combien elle est un bien précieux, comme un symbole de richesse et de pouvoir, Paul Heintz en retourne les effets. Explorant littéralement l'envers de ce décor, le film offre un récit autre, menant d'une fable politique à son contrepoint en forme de dérive nocturne, et ouvre ainsi à une réflexion sur le pouvoir et les interdits. *Nafura* - le film - met en mouvement les corps, met en oeuvre les images, les voix, le langage, ses puissances d'inventions impertinentes comme sa force subversive. En filmant ces femmes avec les voix troublées et les visages altérés, faces lumineuses de leur présence irradiante et brûlées par leur invisibilité nécessaire, Paul Heintz manifeste par ce geste fort la puissance de leur liberté malgré la contrainte. Et *Nafura* - le mot - se déploie, contamine tout ce qui l'entoure, comme une contre-forme agissante, aussi joyeuse que corrosive. (Nicolas Feodoroff)

Paul Heintz, bu gece geçen yol filminde, hayali olanları ve onların ikircikli erdemlerini araştırmaya ve onların aracı da olduğu zorlayıcı gücü ortadan kaldırmaya kendini adanmış gerçekliğin sınırındaki çalışmalarına (*Foyers*, FID 2018) devam ediyor. Suudi Arabistan'da bir yerde, sıcak bir yaz akşamında üç arkadaşla birlikteyiz. Bir kasaba ve uzakta anıtsal bir çeşme, belki de fallik bir fişkırmaya. Ve biz uzaktan fişkıran suyu tahmin ederken, üç genç kadın can sıkıntılarını gidermek için "nafura" kelimesi etrafında bir söz düellosuna girerler. Paul Heintz, zenginlik ve güç sembolü olarak ne kadar değerli bir meta olduğunun herkes tarafından bilindiği bir ülkede, bu su hikâyesinin etkileri ile kentsel ve siyasi tahayyüllerin yaratılmasına bir göz atıyor. Bu ortamın diğer tarafını keşfederek film, politik bir masaldan gece vakti rotadan saparak karşıt noktasına giden farklı bir anlatı sunuyor ve böylece güç ve yasak üzerine bizi düşünmeye sevk ediyor. *Nafura* filmi bedenleri harekete geçirerek, imgeleri, sesleri ve dili, küstah icat gücünü ve onun yıkıcı kuvvetini işleyişe sokuyor. Paul Heintz, bu kadınları huzursuz sesleri ve değişmiş yüzleriyle, ısıltılı varlıklarının zorunlu görünmezliklerinin yok ettiği aydınlık yüzleriyle filme alarak, bu güçlü jestle kısıtlamalara rağmen özgürlüklerinin gücünü gösteriyor. Ve "nafura" kelimesi etrafındaki her şeyi bulaşarak, harekete geçiren karşı bir biçim gibi, neşeli olduğu kadar yıpratıcı, ortaya çıkıyor. (Nicolas Feodoroff)

PRIX DU PUBLIC - PRIX RENAUD VICTOR 2023
İZLEYİCİ ÖDÜLÜ - RENAUD VICTOR ÖDÜLÜ 2023



Nos Îles | Adalarımız

Surnommée « l'île aux fleurs », la Martinique appelle un imaginaire exotique de plages de sable fin, de soleils immuables dans un ciel radieux. Située dans la mer des Caraïbes, elle a été colonisée par les Français dès 1635. En quelques plans, Aliha Thalien pose son décor, entre cocotiers et bleus marins. L'imagerie de carte postale, qu'embrasse un splendide premier plan tout en couleurs denses et saturées sur fond de shatta, cède progressivement le pas au silence de vues autres, qui rappellent par exemple le passé esclavagiste de l'île. Le changement de ton dénote la mise à distance de l'exotisation dont l'île fait l'objet. Un travelling en moto opère un mouvement qui semble nous mener en son cœur : c'est bien un portrait de l'intérieur que brosse *Nos Îles*. Nos guides sont de jeunes personnes, filmées en groupe, dans la joie et la vigueur d'un âge plein de promesses. Par un montage sans esbroufe, par les douces modulations des sons ambiants et la fixité de cadres tenus, la réalisatrice cultive une sensation de quiétude vaporeuse. Entre jeux d'eau et ciels cristallins règne une complicité amicale rehaussée de blagues décontractées et de saillies sur les békés (les blancs créoles descendants des premiers colons). Aliha Thalien cueille avec simplicité des bribes de conversations qui alternent sujets badins et considérations plus sérieuses sur les réalités socio-économiques de l'île, la survivance coloniale, les rapports à la France métropolitaine, les désirs d'indépendance politique, le contrôle des ressources. Ainsi, en creux, se dessine le portrait contrasté d'une Martinique multiple, innervé par la lucidité de sa jeunesse métisse et créole, à la tranquille souveraineté. (Claire Lasolle)

"Çiçekler Adası" lakaplı Martinik, ince kumlu plajları ve ışıltılı bir gökyüzünün altında değişmeyen güneşiyle egzotik bir hayali uyardırır. Karayip Denizinde yer alan ada, 1635 yılında Fransızlar tarafından kolonileştirilmiştir. Aliha Thalien ise Hindistan cevizi palmiyeleri ve mavi denizler arasında, birkaç kareyle sahnesini kuruyor. Yağın, doygun renklerden oluşan görkemli bir ön planın shatta arka planıyla kucaklaştığı kartpostal imgesi, yerini yavaş yavaş, adanın kâle sahibi geçmişini anımsatan diğer manzaraların sessizliğine bırakıyor. Tondaki değişim, adanın maruz kaldığı egzotikleştirmeden uzaklaşılmasını gösteriyor. Motosikletle yapılan bir yolculuk çekimi bizi doğrudan adanın kalbine götürüyor gibi görünüyor: Nos Îles'in içeriden çizilen bir portresi. Rehberlerimiz, umut dolu bir çağın neşesi ve canlılığı içinde grup olarak filme alınan genç insanlar. Yönetmen, gösterişten uzak kurgusu, ortam seslerinin nazik modülasyonları ve sabit kadrajlarıyla, buğulu bir sükûnet hissi yaratıyor. Su oyunları ve kristal berraklığındaki gökyüzü arasında, békés (ilk yerleşimcilerin soyundan gelen beyaz Kreoller) hakkında yapılan rahat ve dişli şakalarla artan dostane bir suç ortaklığı var. Aliha Thalien, eğlenceli konular ile adanın sosyo-ekonomik gerçekleri, kolonyal varoluş, anakara Fransa ile ilişkiler, siyasi bağımsızlık arzuları ve kaynakların kontrolü hakkındaki daha ciddi düşünceler arasında gidip gelen konuşmalardan kesitler veriyor. Böylece, dolaylı olarak, melez ve Kreol gençliğin berrak zihinlerinden sessiz egemenliği nüfuz ettiği çok yönlü bir Martinik portresi ortaya koyuyor. (Claire Lasolle)



Indivision - Birdland | Bölünmez Miras - Kuş Diyarı

Dans la Mansouria, luxuriante propriété en décrépitude sur les hauteurs de Tanger, Lina se consacre à étudier les oiseaux et à alimenter son drôle de journal filmé, que suivent des milliers de viewers sur le web. Mue tant par ses rêves de retour à la nature que par ses désirs de révolte, elle tance les siens du haut de ses 13 ans tandis qu'elle découvre les jeux passionnels qui dictent la marche du monde : avidité, relations de pouvoir, colère, amour... Si la jeune fille a fait vœu de silence après la mort de sa mère, c'est bien sa verve fougueuse et sa voix aigre-douce qui attisent un film fiévreux, aux accents tragiques. *Indivision* organise sa narration profuse en rebondissements autour de deux mondes qui s'opposent. Tout d'abord, le clan des Bechtani, famille à la grandeur décadente qui se déchire autour de la vente du terrain. Ensuite, des villageois, pauvres, qui y habitent et qui ont tout à craindre d'une expulsion orchestrée par les promoteurs immobiliers qui convoitent la Mansouria. Porté par une troupe d'acteurs et d'actrices hors pair, *Indivision* est une saga familiale tumultueuse et foisonnante qui semble pétrie dans les pulsions de ses personnages. Leïla Kilani en fait le ferment d'un étonnant débordement de la parole que nourrissent les virevoltants passages de l'Arabe au Français et le rapport au langage de sa protagoniste principale, muette. Lina couvre son corps de mots et de questions écrits au feutre noir quand, inscrits à même l'écran, les échanges avec ses viewers produisent un vivant commentaire de l'action même du film. *Indivision* embrasse avec brio le trop plein d'un âge et offre une singulière traduction des urgences et des intensités adolescentes confrontées aux remous d'un monde en mutation. (Claire Lasolle)

Lina, Mansouria'da Tanca'nın tepelerindeki, çürümeye yüz tutmuş bir malikânedeki kendini kuşları incelemeye ve binlerce internet izleyicisi tarafından takip edilen tuhaf film günlüğünü tutmaya adanmış. Doğaya dönüş hayalleri kadar isyan etme arzusuyla da hareket eden 13 yaşındaki genç kız, dünyanın gidişatını belirleyen tutkulu oyunlarını - ağgözlük, güç ilişkileri, öfke, aşk - keşfederken yaşlılarını da topa tutar. Genç kız annesinin ölümünün ardından sessizlik yemini etmiş olsa da trajik tonları olan ateşli filmi körükleyen şey onun coşkusu ve acı tatlı sesidir. Indivision, dolu anlatisini gelgitlerle, iki karşıt dünya etrafında düzenliyor. Birincisi, toprak satışı yüzünden parçalanmış, çökmekte olan ihtişamlı bir aile olan Bechtani klani. Bir de orada yaşayan ve Mansouria'ya göz diken emlak geliştiricileri tarafından düzenlenen tahliyeden korkan yoksul köylüler var. Seçkin bir aktör ve aktris kadrosuna sahip Indivision, karakterlerinin dürtüleriyle şekillenen çalkantılı ve zengin bir aile destanı. Leïla Kilani, bunu Arapçadan Fransızcaya geçişler ve dilsiz ana kahramanının dile olan ilişkisinden beslenen şaşırtıcı bir söz taşkınlığının mayası hâline getiriyor. Lina vücudunu siyah keçeli kalemle yazılmış kelimeler ve sorularla kaplarken, izleyicileriyle yaptığı ve doğrudan ekrana yazılan konuşmalar, filmin kendi konusu üzerine canlı bir yorum üretiyor. Indivision, bir çağın taşkınlığını canlılıkla kucaklıyor ve değişen bir dünyanın çalkantılarıyla yüzleşen ergenliğin aciliet ve gerilimlerinin benzersiz bir tercümesini sunuyor. (Claire Lasolle)

34. Marsilya Uluslararası Film Festivali Seçkisi

Sélection de films du 34^{ème} Festival International de Cinéma Marseille

Programme | Program

20-24 Février | Şubat 2024

20 Mardi | Salı

19.30 Background | Geri Plan (64')

21 Mercredi | Çarşamba

17.00 Capital (17')

Background | Geri Plan (64')

19.30 An Evening Song (For Three Voices) | Üç Sesli Bir Akşam Şarkısı (86')

22 Jeudi | Perşembe

17.00 Indivision | Birdland | Kuş Diyarı (127')

19.30 Nafura (29')

Pacheû (60')*

23 Vendredi | Cuma

17.00 Nos îles | Adalarımız (23')

Pacheû (60')*

19.30 Losing Faith | İnancı Yitirmek (100')*

24 Samedi | Cumartesi

12.30 Nafura (29')

An Evening Song (For Three Voices) | Üç Sesli Bir Akşam Şarkısı (86')

15.00 Daw | Kaybolanlar (28')

La renaissance | Rönesans (55')

17.00 Capital (17')

Losing Faith | İnancı Yitirmek (100')*

19.30 Indivision | Birdland | Kuş Diyarı (127')

* Rencontre avec la réalisatrice | Yönetmenle buluşma

Fransız Kültür Merkezi, Temmuz 2023'te gerçekleşen Marsilya Uluslararası Film Festivali'nin 34. Edisyonunda sunulan filmlerin bir seçkisini İzmirli sinemaseverlerle buluşturuyor.

L'Institut français İzmir présente une sélection de films de la 34^{ème} édition du Festival International de Cinéma de Marseille, qui s'est déroulée en juillet 2023.