

Film d'ouverture / Opening night / 20h30 / Le Silo



Pourquoi un film sur les musées en tant qu'institutions ? Avant mes études de cinéma, j'ai étudié l'histoire de l'art pendant six ans, et je ressens toujours une affinité particulière pour les Beaux Arts, et pour les grands maîtres en particulier. Mon idée de départ était de faire un essai sous la forme d'un film qui mélangerait les caractéristiques d'un certain nombre de musées pour créer un musée imaginaire. Constantin Wulff, qui a écrit le scénario de Das Grosse Museum avec moi, m'a convaincu qu'à lui seul, le Kunsthistorisches Museum contenait déjà tout ce que je recherchais. Mes connaissances en histoire de l'art m'ont beaucoup aidé, car dès le départ, le personnel du musée et moi étions sur la même longueur d'ondes. Ils ne me voyaient pas comme un cinéaste encombrant, mais plutôt comme un collègue ayant « mal tourné », en quelque sorte. Je parle leur langage, et surtout, je partage leur enthousiasme pour les œuvres. Pendant la préparation du film, l'un des conservateurs du Kunstkammer m'a conduit dans une réserve pour me montrer quelques œuvres – comme si nous allions dénicher un cru rarissime dans une cave à vin bien fournie.

Le temps de tournage ? Après avoir reçu le feu vert du musée, il nous a fallu obtenir les financements nécessaires. Mais en même temps, il fallait commencer à tourner sans tarder, pour ne pas manquer certaines situations qui pourraient s'avérer importantes pour le film et qui ne se reproduiraient pas. Par exemple, nous avons vite compris que la réouverture du Kunstkammer serait un bon fil conducteur pour le film. Il fallait être présents lorsqu'on abattait des murs, ou que les lattes du parquet seraient attaquées à la hache pour la première fois. Ces situations étaient exceptionnelles, nous ne pourrions pas les filmer plus tard. Une fois le financement bouclé, à la fin de l'an-

née 2011, nous avons pu nous mettre au travail pour de bon et nous avons tourné durant toute l'année 2012. À l'origine, l'ouverture du Kunstkammer était programmée pour la fin 2012, mais lorsqu'elle a été reportée, nous avons dû repousser la fin du tournage au mois de mars 2013.

Des règles que vous vous êtes fixées ? Oui. La règle la plus importante était de ne montrer les œuvres d'art que dans le contexte du travail, et jamais isolément. La seule fois où nous avons décidé sciemment d'enfreindre cette règle, c'était à la fin du film. J'ai aussi décidé dès le départ de m'abstenir de faire la moindre interview, car il était bien plus intéressant pour le film de montrer le travail de l'institution en action.

Avez-vous posé des films narratifs ? D'ordinaire, je suis assez pragmatique et j'attends que les choses arrivent d'elles-mêmes. Mais je peux me fier à mon instinct pour repérer ce qui sera bon pour le film. Il y a bien sûr certaines choses que vous espérez voir se produire pendant un tournage. Par exemple, l'un des thèmes que je souhaitais aborder était la frontière entre l'art et la nature. Les grenouilles croisant le fer, la fourrure de l'ours polaire : j'ai mis un point d'honneur à retrouver ces objets naturels dans les collections du musée. Le KHM a clairement fait la distinction entre ces deux domaines à la fin du XVIIIème siècle, en établissant deux collections distinctes, le Kunstkammer (la collection d'art) et le Wunderkammer (le cabinet de curiosités), et plus tard, lorsque deux bâtiments identiques ont été construits pour abriter le Kunsthistorisches Museum (le Musée d'Histoire de l'Art) et le Musée d'Histoire Naturelle, l'un en face

de l'autre sur une même place. Une autre question fascinante au sujet du KHM que j'ai aussi incorporée au scénario est le patrimoine impérial de la République d'Autriche. Le musée est comme un navire de marchandises transportant l'héritage de la famille impériale jusqu'à nos jours. Depuis le début du projet, j'ai eu à cœur de découvrir dans quelle mesure la République puise s'inspirer du passé et comment le musée la sert en fournissant ces références historiques. Quand j'ai appris que certains tableaux du bureau présidentiel allaient être restaurés au KHM, j'ai tout de suite su qu'il fallait le filmer.

N'avez-vous pas redouté que le Kunsthistorisches Museum utilise votre film comme un outil de marketing ? On sent quand un comportement est spontané ou non, et en l'occurrence, le dévouement du personnel du musée dans le film est tout à fait authentique. Il constitue la base même de leur travail, et je souhaitais vraiment le montrer. Je voulais que le spectateur ressente tout cela : les préoccupations qui font partie de la routine quotidienne de ces individus et qui n'ont l'air de rien comparées à la puissance des œuvres d'art elles-mêmes. C'est pour cette raison que j'ai voulu que le film s'achève sur ces dernières.

Pourquoi avez-vous justement choisi «La Tour de Babel» de Pieter Brueghel pour ce plan ? Au départ, je ne souhaitais pas du tout utiliser cette toile dans le film. C'est le tableau le plus célèbre du KHM, son icône, je pensais donc que l'utiliser relèverait trop de l'évidence. Nous avons tourné des panoramiques de divers tableaux du musée, mais au montage, «La Tour de Babel» s'est révélée être le bon choix. C'est sans doute parce que le plan s'ouvre sur le roi, soulignant

Mardi 1er juillet 2014. En ce jour d'application de l'accord Unedic du 22 mars 2014, qui précarise davantage nos professions et nos vies, aussi différentes soient-elles, nous, membres de l'assemblée des intermittent-es et précaires de Marseille, sommes heureu-ses de vous accueillir en terre de lutte ! Et vous donnons rendez-vous pendant toute la durée du festival.

Ce que nous défendons nous le défendons pour tous-tes !
What we defend, we're defending for all !



Abrogation !

Contact Marseille > rpost.unedic.marseille@gmail.com
Infos quotidiennes sur le site de Mike Bâbord > www.mikebâbord.org

Tuesday, July 1st, 2014. Today is the day of implementation of the French Unedic agreement of March 22nd, 2014. It will make our lives and professions, however different they may be, even more precarious than they are now. We, members of the assembly of intermittent and precarious workers of Marseilles, are happy to welcome you on this social battlefield! We invite you to join us throughout the whole festival.



ainsi la question de la monarchie et de la nation. Puis la caméra monte le long de la tour, qui tombe déjà en ruine alors qu'elle n'est même pas encore terminée. À mon sens, ce tableau ne traite pas essentiellement de l'orgueil et de la décadence des hommes, mais plutôt d'un processus sans fin. Et c'est ainsi que je perçois le KHM en

tant qu'institution : comme un organisme vivant, qui se modifie et se reconstruit perpétuellement de l'intérieur. Les travaux du Kunstkammer sont terminés, mais j'ai choisi de ne pas le montrer à la fin du film, parce que le processus se poursuit.

Propos recueillis par Joachim Schätz, le 17 janvier 2014.

Un jour, Marguerite Duras m'a téléphoné.

C'était à l'automne 1981. Pensant à *L'Établi* de Robert Linhardt, je lui avais adressé les épreuves du premier livre de Leslie Kaplan, *L'Excès-l'usine*, que je m'apprétais à publier. Enthousiaste, elle voulait faire quelque chose pour le texte, et pour l'auteur, comme elle l'avait fait avec Robert Linhardt, mais pas sous la même forme, des variations, des reprises, mais pas de répétition. Avec Leslie, nous allâmes à Neauphle, elles parlèrent pendant plusieurs heures.

Il fallut attendre des années pour que cet entretien paraisse, c'est une autre histoire qui n'est pas à l'honneur de certains rédacteurs en chef de la presse française.

Mais, de ce jour, je vis Marguerite Duras régulièrement. Quand j'installais les bureaux de ma maison d'édition tout près de la rue Saint-Benoit, je la vis plus souvent encore. Des fois aussi, Yann venait faire des photocopies chez nous. Et puis il y eut *Outside*, parce qu'elle avait récupéré les droits de ce livre épuisé, et qu'elle voulait me « donner quelque chose ». Et ensuite *La Douleur*, *La Vie Matérielle*, *La Pluie d'Été*, Yann Andréa Steiner, *Le Monde Extérieur* et, pour finir, *C'est tout*. Nous avons déménagé dans le quatorzième arrondissement mais ça ne les empêchait pas d'arriver à l'improvisiste, pour des photocopies encore, ou parce que la télé était en panne et qu'elle pensait qu'on pourrait lui en prêter une - elle avait raison -, ou pour rien, comme ça.

Marguerite Duras n'a jamais ignoré son rôle déterminant dans l'existence des éditions. Que ce fût littérairement ou matériellement. Mais elle n'en jouait pas, elle n'en profitait pas, elle ne tirait nul pouvoir de cela, pas plus que de l'ascendant qu'elle avait sur moi. *suite page 2...*



(Un jour Marguerite Duras m'a téléphoné, *suite…*)Ou seulement pour m’obliger, malgré mes réticences, à céder ses livres en collection de poche. Par exemple, elle ne m’a jamais imposé de publier ceci ou cela – elle recevait beaucoup de manuscrits, et elle aimait certains textes que je n’appréciais pas autant qu’elle. Quand elle m’a donné le premier roman de Jérôme Beaujour, elle a dit que je ne saurais pas ce qu’ elle pensait parce que, bien sûr, dit-elle, elle savait que j’en prendrais systématiquement le contre-pied. J’ai publié Jérôme Beaujour, en tout indépendance, en toute liberté, il n’empêche : elle en a été très heureuse.

Et même, dans la collection qu’ elle a dirigée un temps, il fallait qu’ on soit d’ accord, elle et moi, sinon on ne publiait pas.

Elle était généreuse, elle aimait les gens, leurs histoires, elle était attentive aux autres.

Elle aimait bien prendre la voiture, Yann au volant, et elle nous emmenait, les uns, les autres, faire des balades en banlieue, pour retrouver l’arbre de La Pluie d’ été, une écluse, un pont dont elle voulait nous faire partager la beauté, la couleur d’ un mur, ou parfois sans aucun autre but que de rouler et regarder.

À Trouville aussi, tous deux partaient en promenade avec les visiteurs. On allait voir le chantier du pont de Normandie et, à l’ opposé, un petit pont avec des roseaux qui lui évoquaient l’ Indochine, on allait voir Quillebeuf et le bac, une usine détruite avec encore par terre la poudre des briques rouges. On allait manger des huîtres au Central. Je me souviens d’ un pique-nique pas très loin de l’ autoroute vers Caen, auprès d’ une mare. Il y avait là une famille de canards qui la ravissait. Nous mangions à même le carton de petits sandwiches achetés dans la meilleure pâtisserie de Deauville.

Quand elle avait été très malade, en 1988-1989, dès sa sortie de l’hôpital, après plusieurs mois de coma, elle s’ était remise immédiatement à la page laissée en plan, comme si de rien n’ avait été. J’ étais passé, à des premiers soirs, sous sa fenêtre, c’ était comme un miracle de voir de la lumière dans sa chambre et de savoir qu’ elle était à son bureau en train de travailler. Et quand le livre avait été fini, la dernière correction portée sur la dernière page des épreuves un soir de septembre ou d’ octobre 1989, chez elle – elle travaillait énormément sur épreuves, lisant à haute voix, demandant son avis à Yann, et cette fois-là à moi aussi, quelle émotion ! - elle m’ avait demandé d’ aller acheter une demi-bouteille de champagne au Drugstore Saint-Germain.

La dernière fois que je l’ ai vue c’ était pour la signature de contrat du *Monde extérieur*. La dernière fois que je l’ ai entendue, elle était déjà malade, je téléphonais à Yann pour prendre de leurs nouvelles et il lui a demandé si elle voulait me parler, elle a dû lui faire signe que non, et je l’ ai distinctement entendue dire : « Dites lui que ça continue. »

Paul Otchakovsky-Laurens, éditeur et président du FID

Wang Bing

PRÉSIDENT DU JURY INTERNATIONAL

Wang Bing

Quelle est, selon vous, votre plus grande qualité en tant que cinéaste ? Ma capacité à observer la vie. C’est là le plus important.

Pourriez-vous observer, et donc filmer, n’importe quel sujet ? Tout dépend de votre capacité à penser. En ce qui me concerne je crois qu’il en serait de même avec n’importe quel sujet.

Faites-vous en sorte que vos films soient vus par ceux qui en sont les « sujets » ? J’aimerais bien mais c’est hélas impossible.

Plus largement, quelle est la réception de votre œuvre en Chine ? Quel statut y ont vos films ? La situation est difficile. D’une part peu de spectateurs voient mes films, car le cinéma officiel prend toute la place. D’autre part peu de spectateurs sont informés de leur existence car on ne peut se les procurer qu’en DVD pirates. On peut donc dire qu’en Chine mon cinéma n’existe pas, du moins en apparence.

Bénéficiez-vous tout de même d’une certaine reconnaissance ? Rencontrez-vous des gens qui connaissent et apprécient ce que vous faites ? Cela ne m’arrive que rarement. Il y a quand même une exception : l’édition en DVD pirate de *À l’ouest des rails* s’est très bien vendue. Pour une raison simple : jusque-là, personne en Chine n’avait réalisé un film de ce genre. Beaucoup de cinéastes ont imité mon style par la suite.

De quelle manière la diffusion de vos films a-t-elle évolué depuis À l’ouest des rails ? La situation est pire aujourd’hui qu’elle n’était hier. En Chine, le contrôle des films est très strict. De plus en plus de films commerciaux, plutôt vulgaires, ont de gros succès. Les miens passent complètement à la trappe.

Si vos films ne sont pas vus en Chine, pour qui alors tournez-vous ? Je ne sais pas. L’essentiel est ailleurs, de toute façon : c’est que je puisse réaliser les films que j’ai envie de faire. Il se peut qu’un jour, dans le futur, ceux-ci soient visibles par tout le monde. La situation actuelle est paradoxale : mon travail n’est pas visible alors même que le cinéma, en général, est comme une mine surexploitée. Il y a trop de genres, trop de logiques narratives, trop de manières de filmer… La dimension artistique et émotionnelle passe le plus souvent au second plan, quand elle n’est pas tout simplement oubliée. On ne s’interroge plus sur ce que le cinéma peut nous apporter.

Que peut-il, à votre avis, nous apporter ? Le cinéma offre un style, il permet de transmettre une expérience à laquelle il ajoute une dimen-



Wang Bing

toujours des différentes générations de cinéastes chinois. La génération actuelle serait ainsi la sixième, comme s’il y avait une grande linéarité dans l’histoire du cinéma chinois… Ces distinctions ont-elles un sens pour vous ? Cette classification ne concerne que le cinéma institutionnel, or je n’entretiens aucun rapport avec l’institution. Ma vision du cinéma, la valeur qu’il a pour moi, sont complètement différentes. Dans ma façon de filmer comme dans ma vie privée, je suis aux antipodes des cinéastes institutionnels. Non seulement cette classification ne me concerne pas, mais en plus elle ne m’intéresse pas.

Vous n’êtes l’héritier d’aucun cinéaste chinois… Y a-t-il quelqu’un dont vous sentez proche dans le cinéma contemporain ? Personne.

Avez-vous des amis dans le cinéma ? Des gens dont vous partagez la sensibilité ? J’ai très peu d’amis et encore moins de relations. Je n’ai jamais cherché à créer des liens avec les chefs de file, avec les artistes à la mode… Ma façon de travailler ne s’inscrit pas dans cette perspective.

Avez-vous tout de même l’impression que vos films vous permettent d’appartenir à une communauté ? Les cinéastes chinois ? Une certaine classe sociale ? La génération de Tian’anmen ? Je n’appartiens à aucune communauté, mais je me sens en communion avec la vie de la plupart des ceux qui vivent en Chine aujourd’hui.

Wang Bing

Alors, la Chine (entretiens avec Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi), Ed. Les Prairies ordinaires, Paris, 2014.

In your opinion what is your greatest quality as a film-maker ? My capacity to observe life. That is the most important thing.

So could you observe and film any subject ? It all depends on your capacity to think. As far as I’m concerned I think it would be the same with any subject.

Do you make sure your films are seen by those people who are the 'subjects' of the films themselves ? I'd like to but unfortunately that is impossible.

Broadly speaking how are your films received in China ? What standing do your films have there ? It's a tricky situation. On the one hand, audiences rarely get

to see my films, because the official films dominate the cinemas. On the other hand, only a few people are aware of their existence as they can only get them on bootleg DVDs. So, you could say that in China, my films don't exist, not visibly at least.

Nevertheless are you well-known there ? Do you meet people who have heard of you and like what you do ? That happens very rarely. There is an exception though : The bootleg DVD of West of the Tracks sold very well, for the simple reason that up to that point no-one in China had made a film like it. Several film-makers have imitated me since.

How has the distribution of your films changed since West of the Tracks ? The situation is worse now than it was before. In China, censorship is extremely strict. There are more and more commercial films, that are rather vulgar, gaining succesful. Mine totally slip through the net.

If your films aren't seen in China, who do you make films for ? I don't know. Mainly for overseas, at any rate the main thing is that I am able to make the films I want to make. Maybe one day everyone will be able to see them. The current situation is paradoxical : my work is not visible, while the cinema, in general, is like an over-exploited mine. There are too many genres, too many narrative methods, too many different ways of filming…The artistic and emotional dimension is often secondary, if not completely forgotten. We no longer ask ourselves what cinema can bring to our lives.

In your opinion, what can it bring us ? Cinema offers us style that allows us to relay an experience to which we add an artistic dimension. That is the most simple and profound relationship imaginable between the cinema and life.

What does film bring to you and your life ? Poverty ! Cinema is making me poorer and poorer.

In the West, we always refer to the different generations of chinese film-makers. The current generation is the sixth in the long history of chinese cinema. Do these distinctions mean anything to you ? This classification refers solely to institutional cinema and my work bears no relationship to that. My vision of the cinema, the values it represents for me are completely different. The way I film and my private life are diametrically opposite to the institutional film-makers'. These distinctions neither concern nor interest me.

You are not part of this chinese film-making heritage, but is there anyone with whom you have an affinity in contemporary cinema ? No-one.

Do you have any friends in the film world ? Are there people that share your sensibility ? I have very few friends and even fewer professional relationships. I have never sought to link up with trend-setters or fashionable artists. My way of working is not forged by that.

Nevertheless, do you have the impression that your films allow you to be part of a community, to chinese film-makers, or a certain social class ? The Tian'anmen generation ? I do not belong to any community, but I feel at one with the life of most people in China today.

Wang Bing

deau, la reconnaissance d’un travail, se sentir moins seule…Le rôle des Festivals, c’est de fouiner, d’avoir l’audace de proposer et défendre autre chose. Faire des films c’est chercher, creuser inlassablement, essayer de peindre du vivant et de la résistance. En face, il y a le marché, qui se moque bien depuis longtemps de ceux qui creusent. Ceux là, on les voudrait au Musée. *Nana* a fait 10.000 entrées en France, c’est peu, ce n’est pas non plus minable. Mais si je devais, et idiot que je ne l’ai pas fait, compter le nombre de spectateurs qui ont vu *Nana* à travers le monde grâce aux Festivals, je pense que les gens seraient étonnés. Et c’est pareil pour un grand nombre de films. Et grâce aux Festivals, plus grâce aux salles, se dessinent les familles secrètes des films comme disait Rivette. Des gens, d’âge, de culture, de milieu sociaux, complètement différents, qui de façon magique sont traversés et touchés, par le travail proposé, un film.

Vos attentes en tant que présidente de jury ? D’y voir le monde et les hommes au travers d’autres yeux… Face aux films, je n’attends rien. J’ouvre les yeux, les oreilles, les sens, je laisse faire le film avec beaucoup d’attention et suis prête à parler avec lui, et surtout, une fois encore, à ne pas y projeter mes propres désirs. C’est la moindre des choses quand quelqu’un consacre entre deux et quatre ans de sa vie sur un travail, non ? Et puis, ce serait comme aimer quelqu’un en voulant qu’il soit autre. Après, c’est histoire de rapport au monde, d’exigence, de rigueur, de folie, de poésie, de délicatesse, de pudeur, de politique primitive, de puissance…

Propos recueillis par Jean-Pierre Rehm

Wang Bing

Valérie Massadian

PRÉSIDENTE DU JURY NATIONAL

Nana, votre film, a été produit dans des conditions très modestes. Pouvés-vous revenir sur sa production et sur les réflexions que cela vous inspire ? *Nana* a en effet été produit avec très peu : le budget d’un court métrage en France – environ 100.000 euros. De plus en plus de film se font avec des moyens précaires. Cela demande une réflexion sur le travail, un investissement de travail personnel bien plus long dans le temps… En gros tout le monde a gagné la même somme, en dehors de la petite fille pour qui l’on devait suivre les règles qui s’appliquent aux enfants. Moi j’ai eu des loyers de retard, beaucoup, et Sophie qui produisait n’a rien gagné. Le but était de faire le film, l’argent est allé dans le film et pas ailleurs…La production fait pour moi partie inhérente de la fabrication d’un film. Le côté princesse qui exprime ses caprices m’est très étranger. Je connais le prix des choses, avec Sophie Erbs, au sein de Gaïjin, c’est une vraie donne établie entre nous. La réflexion du film se fait avec ce que l’on a, point. Donc pour ce qui est de la réflexion sur la production, plus d’argent signifierait pour moi d’en gagner un peu, de payer mieux les gens et d’utiliser cet argent pour acheter du temps de travail, chose qui manque majoritairement aux réalisateurs, le temps. Pour moi pri-moridal.

On a peine à penser qu’il y ait eu scénario tant tout relève de la grâce dans votre film : pouvez-vous raconter votre façon de travailler ? Il y avait un petit scénario, dont il est resté l’essence. Une gamine de quatre ans à la campagne, confrontée au deuil et à la solitude… Je voulais travailler avec une enfant de quatre ans. Faire



Valérie Massadian

Dimanche 6 juillet / 22:00 / THÉÂTRE SILVAIN
PROJECTION EN PLEIN AIR / entrée gratuite

PINK FLOYD LIVE AT POMPEII

Adrian MABEN



Entretien avec

Stéphane Bouquet



1 L'an passé, vous accompagniez les projections de Pasolini, cette année les films de Duras. Dans le film de Dominique Auvray, un plan fixe le titre d'un article de vous : L'œuvre en miettes. En quelle année ? Écrivain vous-même, critique de cinéma, pouvez-vous préciser quelle est votre familiarité avec cette œuvre ?

« L'œuvre en miettes » est l'article que j'avais écrit pour les Cahiers du cinéma à l'heure de la mort de Duras. Je crois que c'est le premier écrivain moderne que j'ai rencontré sur ma route, grâce il faut le dire à ma professeure de français de terminale. Dans le lycée de matheux où j'étais, ils avaient ouvert pour cultiver quand même un peu les élèves deux heures d'initiation à la littérature contemporaine où

n'importe qui pouvait s'inscrire. Vu d'aujourd'hui, ça semble un miracle. Ensuite, pendant quelques années, j'ai été atteint de « durassite » aiguë. J'ai tout lu, tout vu, et le soir pour m'endormir je me passais régulièrement les cds de ses interviews. Son effet « pythie » a marché à 100% sur moi. Elle a été une porte d'entrée dans le cinéma aussi, car je suis venu au cinéma par la littérature (Duras, Bresson, Oliveira, les Straub) et pas du tout par le cinéma narratif classique. Je peux donc dire que je suis très familier de son œuvre.

2 De l'écriture au cinéma, c'était déjà l'enjeu avec Pasolini, mais il semble ici que c'est le cas tout autrement. Ne serait-ce qu'à rappeler que les films de PPP n'ont jamais été assimilés à l'avant-garde, ceux de Duras, oui.

Oui c'est très différent en effet. Je crois que le projet de Pasolini était de comprendre ce que le cinéma pouvait contenir intrinsèquement de poétique. D'où son concept de « cinéma de poésie ». Pour le dire vite, il y a cinéma de poésie chez Pasolini quand il y a déformation subjective du réel, quand on sent que c'est une conscience qui regarde le monde et qui, d'une manière ou d'une autre, le déforme. Je crois que cela se rattache à la conception que Pasolini se faisait de la poésie comme activité de subjectivation. Pour lui, la poésie était une façon de devenir le sujet de soi-même. Et le cinéma de poésie aussi. Chez Duras au contraire, le cinéma est l'autre de la littérature. Parfois, on a même l'impression qu'ils sont ennemis. Du coup, elle traite vraiment le cinéma sans égard et le déporte toujours plus vers la littérature. A la limite, le cinéma devient de la radio. Il n'y a

plus vraiment besoin d'images, elles sont en trop, inutiles. Dans *Le Navire night*, elle dit quelque chose comme : *il n'y aucune image pour ce film*. Bon, mais elle fait quand même un film. C'est en cela qu'elle est plus avant-garde : elle pousse le cinéma vers ce qu'il n'est pas, elle se place aux frontières et les élargit. D'ailleurs, encore aujourd'hui, on entend souvent dire de ces films : « mais c'est pas du cinéma ! »

3 *Cinéma de femme : cette expression a-t-elle du sens pour vous ? Et dans ce cas précis.*

C'est une question très compliquée et à multiples niveaux. Mais oui, cinéma de femme a du sens pour moi. Je constate par exemple que les femmes (Varda, Duras, Akerman) sont arrivées dans le cinéma français par la marge, par l'expérimentation. Je crois aussi que les théoriciennes féministes du cinéma ont eu raison de dire que le regard cinématographique était normé selon des codes masculins et qu'il a fallu aux femmes dénormer ces codes. Le cinéaste Sternberg pouvait dire sans complexe : « C'est dans la nature de la femme d'être passive, réceptive, dépendante de l'agressivité de l'homme » ou bien que les femmes aimaient « être reconstruites afin d'incarner la vision que j'ai d'elles. » Du coup, on peut lire l'ultra passivité des femmes durassiennes comme une sorte de commentaire ironique. Dans *Nathalie Granger*, par exemple, les femmes trainent sur les canapés et l'homme massif, imposant, vend ou essaie de vendre quelque chose dont personne n'a besoin (sa puissance en fait). Mais qu'est-ce qui est le plus puissant ? demande Duras. La passivité ou l'activité ?

Propos recueillis par Jean-Pierre Rehm

NOUVEAUTÉ

le programme du festival est consultable sur l'application

My Festival App
développée par
Cityvox.

NEW APP
the festival programme is now available on the
My Festival App
developed by
Cityvox.

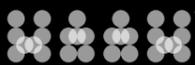
FIDBack

by Waaw

Terrasse et Bistrot du FID
Esplanade du J4, en face du MuCEM

TOUS LES SOIRS, RETROUVEZ LES FESTIVALIERS, RÉALISATEURS, JURYS, PRODUCTEURS, INVITÉS, PROGRAMMATEURS, JOURNALISTES ET LE PUBLIC DANS UN LIEU PRIVILÉGIÉ, POUR Y DÎNER, ÉCOUTER DE LA MUSIQUE ET PROFITER DU BAR.

EVERY NIGHT, MEET THE FESTIVAL-GOERS, DIRECTORS, PRODUCERS, JURIES, PROGRAMMERS, JOURNALISTS IN A UNIQUE LOCATION, TO DINE, TO LISTEN TO MUSIC AND TO ENJOY THE BAR.



* WHAT AN AMAZING WORLD !

WAAW - What An Amazing World
www.waaw.fr
04 91 42 16 33

GRÂCE AU PARTENARIAT
AVEC LE FID, OBTENEZ
30 JOURS D'ACCÈS GRATUIT
À LA SÉLECTION DE MUBI

MUBI
LE CHOIX DU CINÉMA

Aujourd'hui, en ligne sur mubi.com/fid
LE PONT N'EST PLUS LÀ
de Tsai Ming-liang

PRIX RENAUD VICTOR

Créé à l'initiative du FID Marseille, avec l'accord et le soutien de la direction Inter Régionale des Services Pénitentiaires Paca-Corse et du Centre Pénitentiaire de Marseille, et en collaboration avec Lieux Fictifs, le Prix Renaud Victor, ouvre sa quatrième édition. Du nom du réalisateur marseillais, collaborateur de Fernand Deligny et auteur notamment de *De jour comme de nuit* (1991), *immersion dans la prison des Baumettes* et dont l'œuvre a inspiré le travail mené toute l'année par l'association, ce prix est également soutenu par le CNC par l'achat de droits du film primé pour le catalogue Images de la Culture.

En amont du festival, le FID Marseille et Lieux Fictifs ont imaginé et mis en place de mars à juin « l'Atelier du

Regard », animé par Pierre Poncelet. Des étudiants en Master "Métiers du film documentaire" d'Aix-Marseille Université formés pour l'occasion ont accompagné des détenus. Leur ont été présentés des films issus des éditions précédentes du festival afin de favoriser les échanges, et qu'ils puissent se familiariser avec ce type de films.

Pour faire résonner dans une même temporalité, au centre pénitentiaire de Marseille Les Baumettes l'événement du festival, et faire entrer, un peu, du dehors au dedans, neuf films ont été retenus, issus de la Compétition Française, Internationale et Premier. Toutes les séances seront présentées par les réalisateurs, accompagnés des étudiants du Master "Métiers du film documentaire", à un public volontaire de personnes détenues. En suivant toute la pro-

grammation, chacune de ces personnes dès lors se constitue de droit membre du jury pour désigner le lauréat. Sont soumis à ce jury / comme *Iran* de Sanaz Azari, *Léone mère et fils* de Lucile Chaufour, *Ce qu'il reste de la folie* de Joris Lachaise, *Before we go* de Jorge León, *Brûle la mer* de Nathalie Nambot et Maki Berchache, *Filmer obstinément* de Boris Nicot, *El viaje de Ana* de Pamela Varela, *Ming of Harlem* de Phillip Warnell et *J'ai oublié* d'Eduardo Williams. L'édition 2014, dont les premières projections ont commencé hier 30 juin, a été inaugurée en présence de Christelle Rotach, Directrice des Baumettes, et de Pierre Gadoin, Directeur régional du service pénitentiaire d'insertion et de probation. Le prix sera remis par un des membres du jury lors de la cérémonie de clôture. ▲

FID FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA - MARSEILLE

remercie ses partenaires officiels :



Le Conseil d'administration du FID Marseille

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

Journal FID Marseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Hyacinthe Pavlidès, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Elisabeth Wozniak. Traductions : Philip Clark, Céline Guenot, Claire Habart. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié.

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

www.fidmarseille.org