

INVENTORY

Ivan Marković

Avec Inventory, Ivan Marković explore la transformation du Sava Centar de Belgrade, un bâtiment brutaliste emblématique de la vision socialiste yougoslave.

IVAN MARKOVIĆ

Qu'est-ce qui vous a motivé à documenter la transformation du Sava Centar ?

VALENTIN BLAZEVSKI

Mon premier long métrage documentaire, Centar, a été tourné en 2017, alors que le Sava Centar était encore en grande partie dans son état d'origine. Construit à la fin des années 1970, le Sava Centar symbolisait une Yougoslavie internationale et non-alignée, accueillant à la fois des conférences diplomatiques et des événements culturels. Après l'effondrement de la Yougoslavie, il est devenu obsolète et, dans les années 1990, la Serbie a connu un déclin économique radical et une fermeture au monde extérieur. Le bâtiment, autrefois un centre de dialogue international, a été laissé à l'abandon.

Lorsque j'ai appris sa privatisation et sa future reconstruction, j'ai ressenti l'urgence de capturer cette transition. L'idée était de documenter cet espace avant qu'il ne soit complètement transformé, de conserver une trace de ce qui restait de sa vision originale. Le bâtiment existait dans un état intermédiaire, coincé entre ses aspirations passées et un avenir incertain.

Le film alterne entre des photographies d'archives en noir et blanc et des images contemporaines en couleur. Quelle était votre intention derrière cette construction temporelle ?

Le matériel d'archives se compose de quelques photographies prises par des architectes lors de la construction du Sava Centar. Ces images représentent le bâtiment à son apogée, lorsque sa vision initiale était pleinement réalisée. Au fur et à mesure que le film progresse et que la structure est dépouillée – les meubles retirés, les intérieurs démantelés – le contraste entre passé et présent devient plus marqué. Je voulais juxtaposer ces moments pour souligner comment l'histoire est physiquement effacée.

Le jeune garçon qui apparaît dans la seconde moitié du film apporte une dimension humaine et intime à cette histoire de démantèlement. Qui est-il et que symbolise-t-il pour vous ?

Au départ, le film semble se dérouler sur une seule journée, mais au fil du temps, on réalise que la transformation s'est opérée sur une période plus longue. En documentant ce processus, je me suis intéressé aux ouvriers, en particulier à un groupe de jeunes travailleurs chargés de démonter les intérieurs du bâtiment.

La plupart d'entre eux sont nés au début des années 2000, bien après la disparition de la Yougoslavie. Ils n'ont aucun lien personnel avec la signification idéologique ou historique du bâtiment. Pour eux, le Sava Centar n'est qu'un simple chantier. En suivant ce garçon au-delà du chantier, on passe d'un récit centré sur un lieu à un récit humain. Il ne s'agit plus seulement d'un bâtiment qui disparaît, mais aussi des personnes qui habitent et transforment ces espaces, souvent sans comprendre leur poids historique.

Quel message espérez-vous transmettre avec INVENTORY ?

Je ne dirais pas que le film porte un message unique, mais plutôt qu'il soulève des questions. Comment préservons-nous le passé ? Les symboles d'une idéologie révolue peuvent-ils survivre alors que cette idéologie a disparu ? Et comment une société choisit-elle de conserver – ou de négliger – son patrimoine architectural ?

En Serbie, de nombreux monuments modernistes ont été détruits, réaffectés ou laissés à l'abandon. Cela en dit long sur la façon dont la société serbe valorise – ou ne valorise pas – son passé socialiste. Pour moi, le film exprime un sentiment de tristesse et de perte, non seulement pour ce bâtiment, mais pour beaucoup d'autres qui disparaissent sans reconnaissance.

Propos recueillis par
VALENTIN BLAZEVSKI

réel itw

26
/ 03

**Les interviews
des cinéastes
en compétition**

BAHAR BISS

Franziska von Stenglin

Franziska von Stenglin est une photographe et cinéaste allemande. Après un premier long-métrage, *PA VA HËNG, DUST OF MODERN LIFE (2021)* tourné au Vietnam, *BAHAR BISS (Just Sea)*, tourné sur l’île de Gozo (Malte), sur la mélancolie d’un vieux pêcheur nommé Punta.

AUGUSTE SCHULIAR <p>Comment en êtes-vous venue à faire un film à Malte ?</p>
 <p>FRANZISKA VON STENGLIN</p> <p>Je connais très bien Malte : mes parents y ont vécu cinq ans. Depuis, je n’ai cessé de faire des allers-retours. L’année dernière, il y a eu la première Biennale de Malte, et j’ai été invitée à faire un film.</p>

Vouliez-vous tourner spécifiquement sur l’île de Gozo, avec le pêcheur Punta ?

La raison pour laquelle j’ai fait ce film n’était pas de faire un film sur l’environnement et la crise climatique, celle qu’observe le personnage. J’ai commencé le film après la mort de mon père, il y a quatre ans et demi, en 2020, au pic du Covid. C’était extrêmement triste. Après les funérailles, j’étais complètement dévastée. J’ai décidé d’aller à Malte, dans la maison de mon oncle, pendant deux semaines, pour surmonter mon chagrin. Je faisais souvent du jogging sur les falaises de Malte, pas sur celles de Gozo. Je me souviens de ce jour : je courais et j’ai vu, au loin, ces pêcheurs assis sur la falaise, regardant l’océan, attendant que les poissons soient pris dans leurs pièges. Un jour, j’ai fini par aller leur parler. Ensuite, il y a eu cet appel ouvert de la Biennale, et j’ai proposé ce film car je voulais filmer ces pêcheurs. Mon projet a été accepté, mais ils m’ont dit qu’ils voulaient montrer le film à Gozo, et non à Malte. Je me suis alors dit qu’il fallait que je trouve des pêcheurs à Gozo pour y tourner le film. À Gozo, j’ai rencontré Punta, et tout a commencé. Partant de l’expérience de la perte, le film est aussi devenu une histoire sur l’absence de poissons et sur la mer.

Pourquoi avez-vous voulu tourner le film en 16 mm ?

Je viens de la photographie, que j’ai étudiée. C’est un choix esthétique, tout d’abord parce que j’aime le grain, la profondeur des couleurs, et l’aspect plus artisanal. Cela t’oblige aussi à être très discipliné sur ce que tu filmes et la manière dont tu le fais. De plus, ce matériel reflète évidemment la nostalgie d’une époque révolue, et je pense qu’il y a toujours quelque chose de ce genre dans mon travail. Dans le film, il y a aussi des images d’archives qui sont en fait des films amateurs tournés par une famille maltaise – je les ai trouvées dans un fond d’archives appelé « Magna Żmien ».

Pourriez-vous nous parler de l’installation à la Biennale de Malte ?

C’était vraiment bien, mais ce n’était pas facile non plus. Le lieu était l’ancienne Citadelle, c’est-à dire

une sorte de bastion du 18^e siècle. Ils ont finalement trouvé cette pièce qui est une ancienne cuisine : c’était une toute petite pièce avec un plafond en forme de cercle, où se trouvent de vieux fours. C’est là que nous avons réalisé l’installation : il y avait un écran, avec une projection au-dessus de la cuisine. C’était vraiment charmant parce que c’était une sorte de cinéma miniature. Toute la pièce était taillée dans la même pierre que les falaises. L’intimité de cette pièce est vraiment entrée en résonance avec l’intimité du film.

Vouliez-vous faire un film écologiste ?

Je n’y avais pas du tout pensé. Avec Punta, nous avons évidemment parlé de la surpêche, mais je n’ai délibérément pas mentionné toutes ces choses dans le film parce que les spectateurs les connaissent déjà. Ce qui m’a frappé dans sa façon de parler, c’est qu’il est connecté au territoire, parce qu’il le voit tous les jours. C’est un témoin direct. Je trouve ça tellement plus clair de l’entendre parler que de voir un activiste faire un commentaire dans les journaux. Le film est presque trop militant à mon goût ! Je n’aime pas qu’on me fasse la leçon dans les films. Mais je l’ai laissé parce que c’est lui qui parle, ce n’est pas moi. C’est une collaboration.

Propos recueillis par <p>AUGUSTE SCHULIAR</p>

LES HABITANTS

Maureen Fazendeiro

Maureen Fazendeiro capture la vacuité des paysages ruraux et urbains d’une banlieue du sud-est parisien pour conter, sur le mode de l’épistolaire, l’histoire d’une communauté de Roms, dont l’arrivée perturbe la quiétude locale. *LES HABITANTS* dresse un regard sur les dynamiques de marginalisation des communautés Roms tout en interrogeant les rapports que nous entretenons avec les espaces que nous habitons.

AUDREY COLARD <p>Avec ce dernier film, vous affirmez un intérêt particulier pour les différentes manières d’habiter en marge, une thématique que vous aviez commencé à explorer dans votre premier film, <i>MOTU MAEVA (2014)</i>, centré sur l’habitante d’une île qu’elle a elle-même façonnée. Pourriez-vous dire que c’est l’une de vos préoccupations ?</p>

MAUREEN FAZENDEIRO <p>Jusqu’ici je n’ai jamais pensé mes films comme un travail continu ou en matière de thématiques. Quand je fais un film c’est une réponse liée à un désir instantané, né d’une rencontre comme ça a été le cas avec <i>MOTU MAEVA</i>. Pour <i>LES HABITANTS</i>, c’est une lettre que j’ai reçue de ma mère qui m’a donné envie d’explorer cette histoire. Mais oui, c’est vrai que la relation avec notre environnement et les histoires que l’on se raconte pour se l’approprier traversent plusieurs de mes films.</p>

Vous avez écrit le film à partir de lettres que vous avez reçues. Pouvez-vous nous expliquer dans quel contexte ces lettres vous sont parvenues ; s’adressaient-elles à vous ? Et comment l’idée de les utiliser pour le sujet de ce film a émergé ?

J’ai reçu une première lettre de ma mère et je lui ai demandé de continuer à m’écrire régulièrement à chaque fois qu’elle allait sur le campement. Il y avait quelque chose dans les détails qu’elle donnait qui était inhabituel, j’ai senti une certaine nécessité d’écrire chez elle. J’avais envie de comprendre ce geste et de l’accompagner à ma manière, en faisant un film. J’ai reçu ses lettres pendant presque une année. Puis, quelques temps après l’expulsion de la communauté de Roms, j’ai voulu à travers ce film, montrer comment l’histoire d’une ville a été habitée par cet événement.

Est-ce vous que l’on entend lire les lettres dans le film ? Pouvez-vous nous expliquer le choix d’endosser cette lecture à la première personne ?

C’est une décision intuitive. Lors de l’étape du montage j’ai lu toutes les lettres que j’ai réécrites pour arriver à la structure finale du film. Au départ, l’idée était qu’une actrice ou que ma mère lise elle-même les lettres puis finalement ma voix s’est imposée avec évidence puisque j’en étais la destinataire.

La communauté Roms ne sera d’ailleurs jamais représentée à l’écran, le film est composé majoritairement de plans montrant des espaces ruraux et urbains où l’humain est souvent absent.

C’est un choix politique de ne pas les représenter et de montrer leur absence du paysage. Tout le monde parlait de leurs situations dans la ville et finalement personne n’est venu les voir. À travers ce choix, je voulais montrer l’invisibilisation de cette communauté. Je ne considère pas mon film comme faisant partie d’un cinéma militant, mais je crois qu’il peut amener le spectateur à réfléchir sur les communautés Roms. Lorsqu’on évoque leur intégration, il s’agit généralement de leur faire adopter un mode de vie citadin mais jamais de leur donner un espace où ils pourraient avoir leurs propres modes de vie.

Le titre de votre film est révélateur de votre propos puisqu’il désigne comme « habitants » ceux à qui l’on refuse pourtant l’autorisation d’habiter un lieu.

J’ai choisi ce titre car son ambiguïté me plaisait ; qui sont réellement les habitants ? Ceux de la ville que l’on voit à l’image ou ces nouveaux habitants qui ont un mode de vie où la notion de communauté est très forte, à l’opposé de la communauté inexistante des villes de banlieue parisienne.

Enfin, continuez-vous de recevoir des lettres et d’avoir des nouvelles de Loredana et de ses proches ?

Le film s’arrête à un moment ; mais oui, la correspondance et la relation ont perduré. Après leur départ, ils ont trouvé un nouveau terrain dans une nouvelle ville et ma mère a continué de les aider. Puis le cycle s’est répété, ils ont été expulsés, une partie de la communauté est retournée en Roumanie et Loredana vit aujourd’hui dans un logement social.

Propos recueillis par <p>AUDREY COLARD</p>
--

TIN CITY

Feargal Ward

Feargal Ward explore un site militaire britannique méconnu en Allemagne. Le cinéaste irlandais examine comment la guerre est planifiée loin des lignes de front. Il s’agit moins du spectacle de la guerre que de son infrastructure.

« J’ai vu une image de cette ville de Tin City en Allemagne, mais elle ressemblait à Belfast et Derry. » Cette première impression a déclenché la curiosité du cinéaste irlandais Feargal Ward et l’a amené à explorer un site d’entraînement militaire britannique dans le nord-ouest de l’Allemagne, conçu pour simuler des combats urbains et former les soldats britanniques contre l’Irish Republican Army pendant le conflit. Dans *TIN CITY*, Ward utilise des images d’archives des années 1970 pour dévoiler un aspect souvent ignoré de la guerre : la préparation militaire qui se joue loin des véritables champs de bataille. Les conflits dépassent souvent leurs frontières officielles, se déroulant aussi dans des espaces neutres,

éloignés des zones de guerre réelles. En utilisant la technique du cinéma observationnel, Ward laisse le spectateur plonger dans l’atmosphère de ce lieu étrange.

« La première partie du film présente des images d’archives de Tin City sans commentaires, permettant au spectateur de s’imprégner de l’atmosphère. » Les images nous plongent dans une ville remplie de mannequins représentant des civils. Ward choisit de les déplacer dans une forêt, un geste symbolique afin de les humaniser. « Ils étaient tellement déshumanisés. . . abattus, mal habillés, maltraités. » La forêt devient ainsi un refuge, un lieu de renouveau contrastant avec l’ambiance oppressante de Tin City. « Dans les fairy tales (“contes de fées”), la forêt est l’endroit où les exclus de la civilisation trouvent une protection. »

L’un des moments-clé du film est une interview de 1989 avec un membre de l’IRA, après la mort d’une femme allemande, épouse d’un soldat britannique. Tandis que les forces britanniques s’entraînaient en Europe, les paramilitaires républicains ciblaient les soldats. Dans l’interview, seules les questions de l’intervieweur sont audibles, cependant que les réponses de l’IRA apparaissent en texte. « Donner la parole au journaliste allemand semblait naturel, mais faire taire le porte-parole de l’IRA faisait référence à l’interdiction par la Grande-Bretagne de diffuser leurs voix. » Cette absence de voix est à la fois frappante et révélatrice, obligeant le spectateur à se concentrer sur le sens des mots.

Ward met également en évidence les conséquences psychologiques de la militarisation, tant sur les soldats que sur les communautés locales. En montrant comment ces terrains d’entraînement simulent des combats réels, le film soulève des questions sur les effets à long terme de la violence, même avant qu’elle n’éclate sur le terrain.

Pour Ward, le conflit entre l’IRA et l’armée britannique, qui se joue loin de leurs terres, reste au cœur du film. Le conflit à été excentré et joué dans un tiers-lieu, un terrain neutre, loin à la fois de la Grande-Bretagne et de l’Irlande. La guerre est déplacée, à l’abri des regards. Une situation quelque peu familière. « Il est, même aujourd’hui, utilisé comme installation de l’OTAN pour des entraînements au combat, c’est pourquoi je n’ai pas pu entrer sur le site pour filmer. » Tin City reste un site d’entraînement au combat actif de l’OTAN, notamment avec la guerre en Ukraine en cours, et sert de précurseur à d’autres terrains d’entraînement militaires récemment construits aux États-Unis, en Israël, et au Moyen-Orient. Tin City devient plus qu’une simple étude d’un lieu ; il se transforme en une réflexion sur l’expansion de la militarisation à l’échelle mondiale et sur l’impact de ces espaces stratégiques façonnés par des intérêts politiques. Un puissant rappel de la manière dont les nations ont historiquement utilisé des pays tiers comme champs de bataille pour leurs propres conflits.

Rédigé par <p>RENATA KOTTI-DOMPRETS</p>

les films

INVENTORY

LUN 24	21H00	ARLEQUIN 1
MER 26	16H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3
JEU 27	19H00	BULAC

BAHAR BISS

LUN 24	21H00	ARLEQUIN 1
MER 26	16H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

LES HABITANTS

LUN 24	21H00	ARLEQUIN 1
MER 26	16H00	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3

TIN CITY

MER 26	18H30	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3
VEN 28	14H00	ARLEQUIN 1

1 RUE ANGARSKAIA

MER 26	18H30	SAINT ANDRÉ DES ARTS 3
VEN 28	14H00	ARLEQUIN 1
SAM 29	14H00	BULAC

les salles

L'ARLEQUIN

76 rue de Rennes, Paris 6^e

REFLET MÉDICIS

3 rue Champollion, Paris 5^e

SAINT-ANDRÉ DES ARTS

12 rue Git-le-Cœur, Paris 6^e

CHRISTINE CINÉMA CLUB

4 rue Christine, Paris 6^e

LA BULAC

65 rue des Grands Moulins, Paris 13^e



Les interviews dans leurs versions complètes sont disponibles sur le blog Mediapart

Cinemadureel.org



47^e festival international du film documentaire

22
29 mars
2025

1 RUE ANGARSKAIA

Rostislav Kirpicenko

À l'annonce de la guerre en Ukraine, Rostislav Kirpicenko, étudiant ukrainien à Paris, se lance dans une véritable traversée de l'Europe en direction de sa ville natale. Au fil des rencontres et des témoignages, on plonge dans la brutalité de la guerre. 1 RUE ANGARSKAIA c'est aussi un retour dans le passé, un adieu à ce qui n'est plus et une parole portée par l'incompréhension face à l'horreur.

MARGUERITE BUXTORF

Au départ du film, on ressent comme un élan, une impulsion. Quelles étaient vos premières motivations? Est-ce que vous êtes parti avec cette envie, ce besoin de filmer la guerre en Ukraine?

ROSTISLAV KIRPICENKO

Je suis parti sur un coup de tête. Je faisais encore mes études et donc j'avais un mois où je pouvais m'absenter. Je suis parti juste comme ça. J'ai appelé ma productrice qui m'a donné de l'argent pour ça. Après, au montage, on a mis beaucoup de temps pour trouver la structure. Au départ, je ne voulais pas que ce soit quelque chose de personnel. Mais on s'est rendu compte qu'il y avait une vraie absence de point de vue dans le film, parce qu'il y avait beaucoup de personnages. Au fur et à mesure du montage, on a compris qu'on devait trouver une autre dramaturgie. On est donc reparti sur le moment de la préparation du film. Tout ce que je raconte en voix off, c'est les choses telles qu'elles se sont passées. Le film qui est en train de se faire fait partie du film.

Ce que je raconte, ce sont toutes mes motivations, mes questionnements du début : revenir en Ukraine, s'engager ou non. Comme je le dis dans le film, je n'avais pas assez de courage pour tout lâcher. Faire le film, c'était aussi une manière de m'approcher du sujet, de m'imprégner très concrètement de ça. Je ne me sentais pas à l'aise avec le fait de rester complètement à distance et de ne pas avoir vu ça de mes propres yeux. C'est pour ça que je suis parti, mais je ne savais pas ce que j'allais tourner. C'était vraiment ce que j'attendais du film. Je me disais « je vais me débrouiller sur place, je vais trouver les fils qui manquent. »

Tout ce que je raconte, ce sont mes souvenirs. Parfois je prenais des notes, ou il y avait des phrases qui se formaient dans ma tête. C'est un film qui n'a pas été écrit du tout. Je connaissais juste le trajet, la trajectoire que j'allais parcourir.

Vous dites qu'au début, vous ne vouliez pas que ce soit un film personnel? Vous vouliez laisser la parole aux témoignages?

Plus ou moins. Je me sentais mal à l'aise avec le fait de mettre mon histoire au même niveau que celle des gens qui souffrent vraiment.

Mais en même temps, j'ai commencé le tournage en Lituanie avec ma famille. Donc quelque part, inconsciemment, je faisais partie du film : je rentrais chez moi. Je pense que c'est quelque chose que je ne me disais pas, mais j'avais aussi envie de dire adieu à mon pays tel que je le connaissais.

Finalement, nous avons tracé deux lignes, une qui est purement personnelle, et une qui pouvait évoluer grâce aux rencontres.

La guerre est centrale dans le film. Est-ce que réaliser un film est apparu pour vous comme un moyen de réagir face à cette situation?

Je ne suis pas sûr, parce qu'il y avait quelque chose de plus. Je suis un peu mal à l'aise avec le choix des mots, mais j'ai l'impression qu'il y a quand même une approche qui était aussi quelque part un petit peu poétique.

J'ai l'impression que je me place du côté de la poésie, si je peux utiliser ce mot concernant ce genre d'événement, avec une réflexion sur le héros lyrique, qui est moi-même. Et j'ai l'impression que la notion d'action et de réaction vient ici de la poésie.

Il y a quelque chose qui est plus de l'ordre de l'observation de la réalité. Une sorte de consolation aussi, face à quelque chose qui n'est plus là. Quelque chose qui disparaît. Quelque chose qu'on ne peut pas retenir. Donc non, ça n'était pas une réaction. Mais dans le film, je le dis, ça n'est pas une vraie manière de me pardonner quoi que ce soit.

Votre film est aussi un lieu d'échange.

Vous partez à la rencontre des autres, comme une enquête sur votre passé mais aussi un témoignage du présent. Est-ce que ça a été difficile de rentrer en contact, de poser cette caméra pour recueillir les témoignages?

Le problème était que tout le monde voulait vraiment parler. Ils avaient vraiment besoin de ça. Et donc c'était plus dur pour moi que pour eux. Pour eux, c'était une sorte de soulagement et moi je récoltais des témoignages tous les jours de choses complètement atroces. Les choses dont j'ai été témoin et qui se sont passées en Ukraine étaient absolument inhumaines. C'était compliqué à digérer, compliqué à accepter.

Ils avaient besoin d'expulser quelque chose, j'étais incapable de tout prendre et de tout digérer, mais la caméra aidait pas mal. Il y a eu des moments où je voulais éteindre la caméra. Je ne voulais pas continuer à filmer, mais j'ai l'impression que si j'avais éteint la caméra, ç'aurait été gênant, presque de l'irrespect. Les gens ont besoin de parler.

Propos recueillis par

MARGUERITE BUXTORF