

les séances

SLET 1988

MER 25 13H15

ARLEQUIN 1

AND IF THE BODY

MER 25 13H15

ARLEQUIN 1

LOOKING AT YOU LOOKING AT ME

MER 25 13H15

ARLEQUIN 1

AN INCOMPLETE CALENDAR

MER 25 19H15

ARLEQUIN 1

LONDON

MER 25 16H00

SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3

les salles

ARLEQUIN

→ 76, rue de Rennes, Paris 6°

SAINT-ANDRÉ DES ARTS

→ 12, rue Gît-le-Cœur, Paris 6°

REFLET MÉDICIS

→ 3, rue Champollion, Paris 5°



cinemadureel.org

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

LONDON

Sebastian Brameshuber

Dans son dernier long-métrage, présenté à la Berlinale, le cinéaste autrichien (Grand Prix du Cinéma du Réel 2019 pour *Bewegungen eines nahen Bergs*) offre un portrait délicat des vies qui se croisent sur la route entre Vienne et Salzbourg. Une exploration sensible de la rencontre avec l'inattendu.

JEANNE CERUTTI ET TOMMASO TESTOLIN

Comment ce projet est-il né et pourquoi avez-vous décidé de travailler avec Bobby Sommer, l'acteur principal ?

SEBASTIAN BRAMESHUBER

J'ai rencontré Bobby en 2014. Recommandé par un ami, il devait réciter un poème pour l'un de mes courts métrages. Il m'avait parlé de sa vie à Berlin dans les années 1980.

Il a quitté la ville en 91 ou 92 et n'y est jamais retourné. Cela faisait écho à une période de ma vie durant laquelle je faisais des allers-retours entre Berlin et Vienne, en utilisant BlaBlaCar. Je m'étais rendu compte que quelque chose de spécial se produisait quand on passait plusieurs heures dans une voiture, engagé.e dans une conversation avec des inconnus.

Bobby et moi sommes restés en contact au fil des années, sans que l'idée d'un film autour de la rencontre en voiture ne me quitte. Je cherchais quelqu'un capable de porter sa propre voix et sa vie devant la caméra et j'ai demandé à Bobby s'il voulait participer à ce projet, qui est devenu *London*. J'ai choisi la route entre Vienne et Salzbourg, lieu de passage entre l'ouest et l'est de l'Europe où des vies se croisent quotidiennement. Sur la question de la fictionnalisation du documentaire, une grande partie de la vie de Bobby est vraie. Le fil rouge du film, sa visite à son ami hospitalisé, est en revanche de la fiction, mais simultanément, le sentiment de perte habite réellement Bobby, à mesure qu'il vieillit et que ses proches disparaissent.

Une partie importante du film est constituée par les histoires des passagers. Sont-elles inventées ? Sont-elles basées sur des expériences réelles ?

Il faudrait aborder chaque histoire individuellement, car chacune possède sa singularité. Certains passagers ont été choisis à l'issue d'un casting très ouvert, d'autres en fonction de profils très précis que je recherchais, comme le garçon en train de compléter son service militaire. Il s'agit généralement de jeunes âgés de 16 à 30 ans ; nous avons sélectionné de nombreuses personnes et avons simplement cherché à les engager dans une conversation très naturelle, sans aucune consigne, afin d'observer leurs réactions lorsqu'elles se retrouvaient face à quelqu'un qu'elles ne connaissaient pas, le principe du film.

J'avais repéré de nombreux profils intéressants, mais j'ai surtout veillé à retenir ceux capables, d'une manière ou d'une autre, de traduire de façon incarnée et personnelle leur rapport à la guerre ou à la migration.

Dans *London*, les personnages ont tous un lien avec l'Autriche, d'une manière ou d'une autre. Dans vos précédents documentaires également, l'Autriche semble faire partie du récit. Quelle est votre relation avec votre pays natal ? Diriez-vous que votre travail dépeint votre vision de l'Autriche et de ses habitants ?

D'une certaine manière, que ce soit dans mes deux documentaires précédents, *Und in der Mitte, da sind wir* (2014) et *Bewegungen eines nahen Bergs* (2019) ou dans *London*, l'Autriche est toujours présente, même s'il ne s'agit pas pour moi de formuler un propos explicite sur ce pays. En revanche, j'ai tourné mon premier long-métrage (*Muezzin*, 2009) en Turquie. Ce fut une expérience intéressante mais qui m'a poussée à me demander : « N'y a-t-il pas assez d'histoires intéressantes devant ma porte ? », d'où le désir de travailler sur une réalité que je connais de près.

C'est ainsi que j'ai choisi d'explorer ma région natale dans le documentaire *Und in der Mitte, da sind wir*. Le poids historique de cette région, et de manière plus générale, l'héritage historique de la Seconde Guerre mondiale en Autriche, est une question qui me travaille. Je suis fasciné par les relations entre macro et micro-histoire et par la manière dont le passé se manifeste dans notre vie quotidienne présente. J'ai également essayé de retravailler cet aspect dans *London*. Je voulais que l'on ressente cet héritage historique, que ce soit grâce au décor – l'autoroute – ou grâce aux personnages, que j'ai choisis pour leur capacité à incarner un rapport à la guerre et à la migration.

Le film est également un portrait subtil de la solitude et de la tentative d'entrer en contact avec des inconnu.e.s.

Nous nous demandions ce que vous pensiez des liens qu'il est possible de créer à l'ère actuelle de la distanciation sociale.

Le film explore cette thématique sous plusieurs angles. Pensez aux road movies des années 1960 et 1970, où l'on croise souvent des auto-stoppeurs : des personnes au bord de la route, le pouce levé, attendant qu'un.e inconnu.e s'arrête. Aujourd'hui, ce geste a presque disparu. Les applications, comme le montre le film, fonctionnent différemment, mais conservent peut-être le même esprit : faciliter la rencontre physique entre corps et histoires différents, montrer qu'il est encore possible de se laisser surprendre par des coïncidences qui échappent à tout plan. C'est exactement cela qui rend le cinéma documentaire si fascinant : il est rempli de moments dont on n'a pas conscience à l'avance. J'aime cette absence de planification, cette possibilité de se laisser porter par le processus, sans savoir ce qui va advenir. Parfois on échoue – et cela peut faire mal, surtout lorsqu'on avait des attentes qui ne seront pas comblées. Mais il faut persévérer, et même si cela demande plus de temps, il y aura toujours des petites surprises qui surgiront, comme c'est le cas dans ce film.

PROPOS RECUEILLIS PAR JEANNE CERUTTI
ET TOMMASO TESTOLIN

SLET 1988

Marta Popivoda

De quelles manières sommes-nous façonnés par notre époque et notre groupe social? D'une danseuse reproduisant une performance exécutée trente ans auparavant au corps politique d'un pays à l'aube de la guerre civile, Marta Popivoda nous embarque dans un dialogue énigmatique entre individu, collectif, passé et présent.

Comment l'histoire se vit-elle au présent? Les événements passés continuent-ils de nous habiter? Le passage d'un monde à l'autre peut-il se sentir, s'observer? Avec *Slet 1988*, la cinéaste serbe Marta Popivoda poursuit son étude des tensions entre histoire, idéologie et mémoire, sujet qu'elle a longtemps placé au cœur de sa filmographie.

Ce court-métrage de 22 minutes nous plonge dans le dernier *slet* yougoslave organisé le 25 mai 1988 à Belgrade. Mêlant images du spectacle, archives orales et scènes actuelles, la réalisatrice tisse des liens entre passé et présent pour comprendre le virage idéologique du socialisme vers l'individualisme national.

Initiés en 1945 par Tito, les *slets* regroupaient chaque année la jeunesse yougoslave à travers une performance de masse célébrant les révolutions et succès socialistes. Dans l'immense stade de l'Armée populaire yougoslave à Belgrade, de vastes danses et démonstrations sportives soulignaient autant le dévouement du pays à son leader que l'union des différentes nationalités dans le projet yougoslave commun.

L'édition de 1988 à laquelle Marta Popivoda consacre son film marque pourtant un tournant. *« Cette année-là, les organisateurs ont monté un spectacle de danse contemporaine, mené par la danseuse professionnelle Sonja Vukićević. Pour la première fois, l'ensemble de la chorégraphie et de la scénographie ont été pensés pour isoler un seul corps de la masse anonyme. C'était la chorégraphie sociale d'une ère nouvelle, celle de l'individualisme et du libéralisme, où le corps cessait d'être la déclinaison singulière d'un ensemble. »*

L'individu s'érige désormais en entité autonome. Retraçant la sensation d'inédit qui a pu habiter les témoins, ce court-métrage explore ce moment si particulier où l'histoire s'écrit en temps réel : *« un moment suspendu où un autre avenir semblait encore possible »*.

Construit autour de plusieurs tableaux à la fois d'archives et contemporains, le film nourrit une conversation entre cet événement et l'époque actuelle. Aux archives du *slet* de 1988 succède la soliste Sonja Vukićević, désormais âgée de 74 ans, s'étirant dans un gymnase vide. Sur les images d'un quartier de Belgrade résonnent les confessions d'époque d'une jeune adolescente, racontant son quotidien et ses humeurs.

Le court-métrage compose ainsi des scènes hybrides, où la porosité en passé et présent est

constante. Ces allers-retours sont illustrés par un complexe travail d'assemblage et d'association et participent à un vaste jeu des contrastes. Entre l'individu et son groupe, entre les voix officielles et les confessions anonymes ou entre la parole et le silence des gestes.

Slet 1988 provoque ainsi un dialogue permanent entre des opposés. L'œuvre les superpose, les alterne ou les confond pour montrer autant la profondeur des changements que les permanences d'une époque à l'autre. *« Mon travail cherche à inscrire le passé dans le présent, confie Marta Popivoda. L'archive n'est plus délimitée par son cadre historique, elle déborde. Elle interfère. Elle se superpose aux images contemporaines. »*

Au cœur de ces tensions, la notion de corps est centrale. En filmant au plus près celui de sa danseuse, la réalisatrice interroge la manière dont *« le corps peut aussi être une archive »*, un *« lieu de résistance et de mémoire »*.

Un corps ici individuel, mais dont le *slet* met aussi en scène la dimension collective. Lors de ces performances, des milliers de danseurs amateurs s'animaient dans une gigantesque fresque politique. Cette *« chorégraphie sociale »*, comme la désigne la réalisatrice en référence aux travaux d'Andrew Hermit¹, souligne l'inscription profonde de l'idéologie dans les corps.

Le court-métrage explore ainsi les influences respectives entre État, groupe et individu. Ce travail de questionnement est d'ailleurs fondamental pour la cinéaste qui considère ses œuvres expérimentales comme des outils de recherche. Une manière politique *« de se souvenir ou d'imaginer d'autres mondes. »*

THOMAS LAJEUNESSE

¹ Andrew Hermit, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (2005)

réel itw

25 / 03

entretiens avec
les cinéastes
en compétition

AND IF THE BODY

Toby Lee

Marquée par l'expérience de son beau-frère, Toby Lee réalise *And if the Body*. Tourné au cœur de laboratoires de recherche clinique en neurotechnologie¹, ce film nous invite, en suivant le quotidien de patients, médecins et kinésithérapeutes à repenser notre compréhension de la conscience, du mouvement et de ses origines, là où la chair rencontre la réalité virtuelle.

Ce film est né de l'observation bouleversante pour Toby Lee de ses neveux apprenant à marcher et de l'évolution de la maladie de son beau frère, la sclérose en plaque.

Cette interrogation sur la motricité se déplace ensuite sur le terrain de la sensation. Toby Lee nous confie : « *Au milieu du film, on voit cette femme sur le vélo et le Pégase. J'étais curieuse, je voulais essayer. Alors je l'ai fait et... vous avez l'impression de voler sur un putain de cheval! Pourtant, vous êtes sur un vélo stationnaire. Objectivement, mon corps devrait sentir qu'il est sur un vélo d'appartement, n'est-ce pas? Mais quand vous êtes dans cet environnement VR, même si c'est une animation très basique, pas du tout photoréaliste, mon corps avait l'impression d'y être. Je sentais le mouvement des ailes. C'est vraiment difficile à décrire, mais même si l'on s'agit d'une situation fantastique que personne n'a jamais vécue, cette sensation de vol sur un Pégase, je peux dire que je l'ai ressentie.* » La neurotechnologie permettant de se mouvoir indépendamment du système nerveux et la réalité virtuelle permettant au corps de ressentir des expériences invivables démontrent que ce que nous considérons comme constituant la conscience (l'agentivité, la subjectivité, la sensation, le désir) n'est plus une évidence. La machine peut les reconfigurer.

Le titre est emprunté au poème *I Sing the Body Electric* de Walt Whitman où il célèbre le corps humain comme siège d'une énergie vitale, quasi électrique. Ici, *And if the Body* résonne avec la caractéristique spéculative des approches neurotechnologiques. Pour Toby Lee, « *ce n'est pas seulement spéculatif parce que la recherche n'est pas aboutie; c'est spéculatif par essence.* » L'esthétique du film renforce ce propos. Le choix de filmer en pellicule 16 mm est un rappel matériel aux débuts du cinéma, notamment à Étienne-Jules Marey, et Eadweard Muybridge, tous deux guidés par le désir de comprendre le mouvement. Ces images de pellicule, accompagnées par celles de la réalité virtuelle, « *cristallisait ce qui arrive à ces corps: on introduit une technologie ultra-avancée dans de la chair. On a beau faire toutes les prédictions sur ce qui pourrait arriver avec ces technologies, il faudra toujours composer avec la résistance de la chair.* » Enfin, le lent zoom final, réalisé par Bailey Switzer, illustre comment la quête de sens, ce qui nous définit comme humains, se retrouve littéralement « *emmêlée dans les câbles.* »

Selon Toby Lee, « *nous avons tendance à penser que nos corps sont totalement connaissables et contrôlables. Nos vies gravitent autour de cette tentative de contrôle. Je pense que la neurotechnologie rend évident ce mystère inhérent, elle pose la question sans forcément donner de réponse. C'est peut-être ce qui nous rend humains, ce mystère même que nous devrions protéger.* »

SOPHIE ERITZPOKHOFF

¹ *Stimulation électrique fonctionnelle qui permet de faire bouger les muscles indépendamment du système nerveux.*

LOOKING AT YOU, LOOKING AT ME

Max Bowens

Max Bowens questionne plusieurs manières de communiquer au-delà des mots et du langage dit « conventionnel », entre Nathalie et Clovis, une mère et son fils dont le trouble autistique ouvre la voie vers de nouvelles formes d'interaction.

ROMANE ROUX ET ADÉLINA PARIS

Qu'est-ce qui vous a motivé à faire ce film et quel est votre lien avec Nathalie et Clovis ?

MAX BOWENS

J'ai rencontré Nathalie grâce à un ami. Au début, elle cherchait quelqu'un pour l'aider à digitaliser les archives filmiques qu'elle avait. À travers ce processus, j'ai pu écouter Nathalie raconter sa vie avec Clovis à travers le temps, et cela m'a beaucoup ému, les manières d'interagir qu'elle expérimentait avec lui m'ont marqué. Après avoir digitalisé les cassettes pendant quelques mois, j'ai commencé à rendre visite à leur famille, puis j'ai commencé à les filmer.

Vous explorez la répétition à travers la succession des plans, on a la sensation d'une sorte de refrain – à propos de ce qui est dit, de la notion de regard...

Le premier titre pour le film était « Clovis ». Mais c'était donc supposer que je faisais un film sur Clovis. Ce n'était pas le cas. Clovis et Nathalie ont vraiment une relation profonde et qui s'entrelace, on ne peut pas comprendre l'un-e sans l'autre. Le titre « Looking at you, looking at me » m'est venu en regardant le film plusieurs fois avec un ami. C'était supposé être un genre d'emblème pour ces concepts plus philosophiques autour de l'identité et de la réciprocité. Mais je pense qu'il y a aussi une dimension plus ludique à ce titre, j'ai aimé ce double aspect.

Un jeu de mise en abyme revient constamment dans le film.

Pouvez-vous nous expliquer ce choix ?

Clovis et Nathalie ont une relation extrêmement aiguë et accentuée par la technologie audiovisuelle.

Ils sont déjà impliqués dans ce système dialogique de reconnaissance, d'observation et de reflet. Nathalie a un projecteur et ils regardent souvent des images, j'ai voulu jouer avec : le film agit à la fois comme une représentation de cette dynamique et comme un agent actif du reportage.

Comment avez-vous pensé l'espace sonore ?

Je ne voulais pas que le film ait toujours une relation synchronisée entre le son et l'image. Puisque les expériences vécues par Nathalie et Clovis ne sont pas synchronisées de cette manière, pourquoi le film le serait-il ? De la même manière, leur expérience du silence, ainsi que celle de la cacophonie et du chaos, sont fondamentalement différentes sur le plan sensoriel, cognitif et philosophique.

Il y a une scène violente dans le film, une archive d'un centre de tests cognitifs, où un psychanalyste utilise une « méthode » de projection d'objets pour communiquer avec Clovis...

C'est une séquence difficile à regarder. C'est pourquoi j'ai voulu y incorporer le témoignage de Nathalie dessus. Elle avait gardé dans ses archives la cassette de cette séance. Pour moi, cela constitue une juxtaposition très frappante, car c'est la seule bande qui rend compte d'une perspective clinique. À l'époque, Nathalie et son mari avaient besoin d'aide. Ils avaient entendu parler d'un psychanalyste ayant mis au point une méthode dite « pédagogique » pour les autistes appelée la méthode Miller. Finalement, elle a été très déçue. En regardant ces images avec elle, j'ai été perturbé de voir la façon dont Miller traitait physiquement Clovis. Clovis avait déjà connu des expériences infructueuses dans différents contextes institutionnels et de soins avant que Nathalie ne prenne le relais à plein temps.

Cette scène cherche-t-elle à montrer la différence entre le désir de communiquer avec Clovis et celui de le conformer à une norme linguistique ?

Tout à fait, et c'est un moment crucial pour Nathalie, en termes de réflexion sur les besoins de Clovis, sur le type de soins auxquels il était réceptif et les environnements auxquels elle ne voulait pas l'exposer. Nathalie voit un potentiel infini chez Clovis, dans sa manière d'être, dans ses nombreuses façons de créer et de construire le monde. Tout ce qui tente de le réduire à quelque chose de moins que cette capacité infinie, elle y est complètement allergique. Il me semblait important d'inclure un peu de ce cheminement et de cette résistance dans le film, et de donner une idée de ce contre quoi Nathalie s'est battue pendant des années.

PROPOS RECUEILLIS PAR ROMANE ROUX ET ADÉLINA PARIS

AN INCOMPLETE CALENDAR

Sanaz Sohrabi

À travers des archives récoltées de par le monde au cours de dix années de recherche, le film de Sanaz Sohrabi nous rappelle le temps où le pétrole irriguait les rêves de libération nationale et de solidarité entre les pays du sud global.

HUGO SEMEL ET MIKAËL WHOMSLEY MABILEAU

Votre film s'appuie sur des archives relatives à l'histoire du pétrole au Moyen Orient. Comment les avez-vous trouvées et choisies ?

SANAZ SOHRABI

J'ai rassemblé ces archives à partir de 2018, sur une période de sept ou huit ans, dans des librairies, des marchés aux puces et des magasins d'antiquités en Égypte, en Iran et au Liban. J'ai également trouvé une grande partie des archives sur Ebay, elles m'ont été expédiées depuis les États-Unis, le Pakistan et l'Argentine, pour ne citer que quelques pays. Ces archives proviennent en fin de compte d'une carte géographique fragmentée. Le film est également issu d'une recherche doctorale sur les archives de British Petroleum, l'histoire politique de l'extraction pétrolière et de l'économie, la matérialité des médias et la culture médiatique mondiale liée au pétrole.

Quelle place occupe ce film dans votre filmographie ?

An Incomplete Calendar est le dernier film d'une trilogie et a été développé à partir de plusieurs expositions multimédias, *Specters of the Subterranean: Rhymes and Songs for the Oil Minister*. Comme pour le reste de mes œuvres, je travaille généralement selon un format de diffusion en trois étapes : je réalise un film, je le transforme ensuite en exposition multimédia, puis je rédige un texte sur cette dernière.

Le film met en avant la matérialité des médias (images, texte, vidéo et musique) en les juxtaposant et en composant avec eux. Pourriez-vous nous en dire plus sur cette méthode et sur ce qu'elle vous permet de révéler à propos de ces archives ?

En tant qu'artiste visuelle, je pense qu'il est très important de réfléchir à l'histoire des cultures médiatiques mondiales en relation avec le pétrole, car cela met en évidence le lien entre l'histoire du cinéma, la culture de l'imprimerie et le pétrole. Je voulais également mettre en avant ces archives imprimées liées à l'histoire du pétrole dans les années soixante et soixante-dix, car elles ont été largement négligées dans les grandes histoires de la culture médiatique, même si certaines universités ont commencé à collecter ce type de documents.

Vous suggérez également que la formation d'un imaginaire collectif et d'une mémoire commune de solidarité entre certains membres de l'OPEP (Organisation des pays exportateurs de pétrole) doit être comprise à travers leurs conditions matérielles et leur circulation

concrète, comme les timbres par exemple. Pourquoi était-il important pour vous d'insister sur cette dimension matérielle du discours ?

Les timbres étaient des supports essentiels pour la communication entre les pays de l'OPEP, car ils étaient bon marché, horizontaux, utilitaires, accessibles et égalitaires. De plus, comme ils étaient en grande partie hérités des systèmes postaux coloniaux, ils ne nécessitaient pas la mise en place d'une nouvelle infrastructure médiatique coûteuse. Les timbres étaient utilisés par les mouvements de libération et les États nouvellement indépendants pour diffuser des messages politiques. Je souhaitais également juxtaposer cette micro-histoire des timbres, en tant que supports mobiles, à la macro-histoire de l'architecture en tant qu'objets stables utilisés par ces nouveaux États pétroliers pour promouvoir une forme de production culturelle qui véhiculait également un message politique sur les pays membres de l'OPEP.

Le ton général du film est assez mélancolique. Considérez-vous que cette mélancolie découle des limites de la décolonisation politique et de la difficulté à définir un « nous » collectif à un moment où les infrastructures économiques restaient dominées par les puissances impériales ?

Je ne qualifierais pas mon film de mélancolique. Je voulais interroger ce rêve de modernisation et cette idée de développement national que la plupart des pays de l'OPEP ont connu. J'ai également essayé de questionner, à travers la voix off de la cinéaste franco-égyptienne, Jihan El-Tahri, la relation entre le pétrole et la modernité, et savoir si ces États nouvellement indépendants devaient poursuivre le projet de pétro-modernité basé sur l'extraction pétrolière ou rompre complètement avec ce modèle. Je voulais également offrir une nouvelle perspective, quelque peu sceptique, sur l'OPEP, non pas tant en tant qu'entité politique cohésive, mais en tant qu'organisation uniquement axée sur l'économie pétrolière. En proposant une nouvelle perspective sur l'OPEP, je souhaitais fondamentalement soulever des questions ouvertes sur les limites du projet à la lumière de notre situation géopolitique actuelle, largement définie par le génocide en Palestine et la politique d'occupation liée au pétrole et à l'énergie.

Qu'est-ce qui fait la particularité selon vous d'un film « multimédias » ?

En tant que spécialiste de la culture visuelle, je m'intéresse naturellement aux différents types de médias et à leur histoire. Cependant, la trajectoire de chaque média est façonnée par ses conditions matérielles. Que je travaille avec des actualités filmées, des magazines, des timbres ou des disques vinyles, lorsque je collectionne des archives, j'ai tendance à les aborder selon trois dimensions : leur circulation, leur propriété et leur public (qui y a accès).

Cette approche des films-essais multimédias a sa propre histoire – je pense, par exemple, à des artistes tels que Harun Farocki – mais elle me semble particulièrement pertinente aujourd'hui, compte tenu des profondes transformations qui remodelent actuellement le paysage médiatique. Je pense que davantage de personnes s'intéressent à la manière dont les archives nous parviennent, ou dont nous accédons à ces images historiques.

PROPOS RECUEILLIS PAR HUGO SEMEL ET MIKAËL WHOMSLEY MABILEAU