



Visions du Réel International Film Festival Nyon



21 - 30.4.2023



Lucrecia Martel
Alice Rohrwacher
Jean-Stéphane Bron

Editorial

3

Invitée d'honneur

Ehrengästin

Guest of Honour

Lucrecia Martel

4

Invitée spéciale

Spezialgästin

Special Guest

Alice Rohrwacher

12

Atelier

Jean-Stéphane Bron

22

Editorial

Émilie Bujès	FR	L'inébranlable foi en le cinéma	DE	An die Kraft des Kinos glauben	EN	An abiding belief in cinema
Directrice artistique		Chaque année, les trois invitée·s de l'édition incarnent une certaine vision du festival et du cinéma. Il s'agit de proposer avec ces trois univers cinématographiques une idée de cinéma(s) à défendre, une définition partielle et partiale de ce que le cinéma contemporain a de plus riche et passionnant à proposer.		Die drei Gäste:innen, die zu jeder neuen Ausgabe eingeladen werden, verkörpern eine gewisse Vision des Festivals und des Kinos. Drei filmische Universen, die für eine Vorstellung des Kinos stehen, die es zu verteidigen gilt. Eine Vorstellung, die ihre Stimmgewalt gerade durch ihre Unvollständigkeit, ihrer fragmentarischen und parteilichen Definition des zeitgenössischen Kinos in all seiner faszinierenden Fülle erhält.		Each year, the three guests of the edition embody a certain vision of the festival and of the cinema. Through these three cinematographic worlds, we endeavour to put forward an idea of the cinema(s) we wish to defend – a partial definition of the richest and most exciting gifts that contemporary cinema has to offer.
		En 2023, à l'image de la programmation, les trois cinéastes invitée·s témoignent d'une liberté sans limite quant au rapport entre réel et fiction, à l'entrelacs émancipé des genres cinématographiques et des styles, ainsi qu'à l'exploration formelle, narrative ou technique.		2023 zeugen die drei Gäste:innen im Einklang mit dem Programm von grenzenloser Freiheit beim Umgang mit dem Realen und der Fiktion, mit der emanzipierten Verflechtung der filmischen Genres und Stilarten und auch dem Experimentieren mit formalen, narrativen oder technischen Elementen.		In 2023, in keeping with the spirit of the programme, our three guest filmmakers demonstrate unconstrained freedom when it comes to the relationship between reality and fiction, to the free-spirited interweaving of film genres and styles, and to formal, narrative and technical exploration.
		Ce qui reste constant tout au long du parcours de <i>Lucrecia Martel</i> est une foi inébranlable en la double capacité du cinéma à nous montrer le monde tel qu'il est et, en même temps, à nous présenter quelque chose de nouveau. – Extrait de l'essai de Dennis Lim sur l'œuvre de Lucrecia Martel.		Den roten Faden in <i>Lucrecia Martels</i> Werk bildet der feste Glaube an die doppelte Fähigkeit des Kinos, uns die Welt so zu zeigen, wie sie ist – und gleichzeitig aber auch Neues zu präsentieren. – Auszug aus dem Essai von Dennis Lim über das Werk von Lucrecia Martel.		<i>What remains consistent throughout Lucrecia Martel's body of work is an abiding belief in cinema's dual capacity to show us the world as it is and, at the same time, show us something new.</i> – Extract from Dennis Lim's essay on the work of Lucrecia Martel.
		S'inscrivant dans un territoire et un matériau souvent familiers, qu'ils soient liés à des réalités sociales et politiques de son pays ou à des souvenirs personnels, Lucrecia Martel compose des films qui agissent sur les spectateur·ice·s à différents niveaux, tissant un univers sensoriel particulièrement ancré dans un travail sonore extrêmement fin – cette dimension agissant d'ailleurs dans des zones distinctes du cerveau, plus liées à l'inconscient que l'image –, dans des espaces et temporalités qui semblent se dilater.		Die Filme von Lucrecia Martel, die oft vertraute Territorien und Materialien der sozialen und politischen Realitäten ihres Landes behandeln oder mit persönlichen Erinnerungen zu tun haben, sprechen die Zuschauer:innen auf mehreren Ebenen an. Jenseits der oft minimalistisch gehaltenen Erzählung lassen sie in Raum-Zeit-Gefügen, die sich auszudehnen scheinen, eine Welt der Sinneseindrücke entstehen. Ton, der in anderen Bereichen des Gehirns verarbeitet wird und stärker auf das Unterbewusstsein wirkt als Bild, spielt hier eine zentrale Rolle.		Inscribing herself in territories and materials that are often familiar (whether they relate to the social and political realities of her country or to her personal memories), Lucrecia Martel composes films that affect the spectator on several levels, weaving a sensuous universe, particularly anchored in extremely intricate sound work – a dimension which, unlike that of images, acts on distinct areas of the brain connected to the unconscious – in spaces and temporalities that seem to dilate.
		Comme elle, Alice Rohrwacher filme le plus souvent dans un territoire qu'elle connaît et affectionne, des histoires qui parfois ressemblent à la sienne à certains égards, unissant des acteur·ice·s non-professionnel·le·s et professionnel·le·s, pour créer un dialogue ancré dans ce territoire. Ce rapport à la terre, au sensible, se reflète également dans son approche technique: <i>Tout le processus de fabrication des films de Rohrwacher semble porter cet étendard du manuel et du plaisir, dans une forme de respect aussi bien du territoire que de l'image.</i> – Extrait de l'essai d'Aurélien Marsais sur l'œuvre d'Alice Rohrwacher.		Auch Alice Rohrwacher filmt häufig in einem ihr vertrauten Territorium Geschichten, die in mancherlei Hinsicht an ihre eigene erinnern. An ihren Filmen sind Berufs- und Laienschauspieler:innen beteiligt, um einen Dialog zu schaffen der im Land fest verankert ist.		Like Martel, Alice Rohrwacher most often sets her films in a territory that she knows and loves, creating stories that sometimes resemble her own in certain respects, and bringing together non-professional and professional actors to create a dialogue anchored in this territory. This relationship to the land, to the sensuous, is also reflected in her technical approach: <i>Rohrwacher's entire process of making films seems to espouse this manual, pleasure-oriented approach, in a form of respect for both the territory and the image.</i> – Extract from Aurélien Marsais' essay on the work of Alice Rohrwacher.
		Si la cinéaste a travaillé tant dans la fiction que dans le documentaire, elle dit elle-même que l'hybridité est « la forme la plus intéressante, la plus pure ».		Diese Beziehung zur Erde, zum Sinnlichen spiegelt sich auch in ihrem technischen Ansatz wider: <i>Der gesamte Herstellungsprozess der Filme Rohrwachers macht die Handarbeit und das Vergnügen zur Kernsache, in einer Form von Respekt sowohl für das Land als auch für das Bild.</i> – Auszug aus dem Essai von Aurélien Marsais über das Werk von Alice Rohrwacher.		Although the filmmaker has worked in both fiction and documentary, she herself says that hybridity is “the most interesting form, the most pure”.
		Elle sans retenue les éléments à conserver ou exclure, les constructions ou inventions permettant avec encore davantage de précision de traduire un sentiment ou raconter un moment ou une histoire ; sans doute est-ce là la définition même du cinéma, à laquelle Jean-Stéphane Bron immuablement souscrit. Empruntant parfois joyeusement au thriller, au film à procès ou à la comédie, le cinéaste incontournable suisse semble faire jouer les protagonistes de ses documentaires, tout en exerçant vis-à-vis d'euxelles « un devoir moral ». <i>Au bout de cet échange (...) entre un metteur en scène, des personnages et un public, une vérité apparaît.</i> Familière, chargée de contradictions et d'ambiguités, elle nous ressemble. – Extrait de l'essai d'Emmanuel Chicon sur l'œuvre de Jean-Stéphane Bron.		Hybridität ist für die Filmemacherin, die sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilme geübt hat, die « interessanteste, die reinst Form ».		Choosing without restraint the elements one wants to keep or exclude, the constructions or inventions that allow for even greater precision in translating a feeling or telling a moment or a story: this is undoubtedly the very definition of cinema, to which Jean-Stéphane Bron inevitably subscribes. Borrowing sometimes joyfully from the thriller, the courtroom drama or the comedy, the leading Swiss filmmaker seems to make the protagonists of his documentaries perform, while exercising a “moral duty” towards them: At the conclusion of this (...) exchange between a director, his characters, and an audience, a truth appears: familiar, full of contradictions and ambiguities, it looks just like us. – Extract from Emmanuel Chicon's on the work of Jean-Stéphane Bron.
		Je remercie très sincèrement les auteurs de ces essais, et surtout les trois cinéastes invitée·s de nous faire l'honneur d'accompagner et de teinter cette 54 ^e édition d'aventure(s) et de liberté(s).		Uneingeschränkt wählen zu können, welche Elemente aufgenommen oder ausgeschlossen werden, welche Konstruktionen oder Erfahrungen dazu dienen, ein Gefühl noch genauer wiederzugeben oder einen Moment, eine Geschichte, zu erzählen, ist ohne Zweifel eine Definition von Kino, die auch von Jean-Stéphane Bron stammen könnte. Der wegweisende Schweizer Filmemacher, der nicht selten frei aus Elementen des Thrillers, des Justizdramas oder der Komödie schöpf, scheint die Protagonisten seiner Dokumentarfilme eine Rolle spielen zu lassen, rückt aber nie vor seiner «moralischen Verpflichtung Ihnen gegenüber» ab: <i>Am Ende dieses Austausches zwischen Regisseur, Figuren und Publikum erscheint eine Wahrheit. Eine vertraute Wahrheit, voller Widersprüche und Zweideutigkeiten – so ein bisschen wie wir.</i> – Auszug aus dem Essai von Emmanuel Chicon über das Werk von Jean-Stéphane Bron.		I sincerely thank the authors of these essays, and especially the three guest filmmakers for doing us the honour of accompanying and imbuing this 54th edition with a sense of adventure(s) and freedom(s).
				Ich möchte den Autoren dieser Essays, vor allem aber den drei Filmemacher:innen, ganz herzlich dafür danken, dass sie diese 54. Ausgabe begleiten und mit dem Geist der Freiheit(en) und des Abenteuers bereichern.		

Lucrecia Martel

FR

Lucrecia Martel naît à Salta dans le Nord-Ouest de l'Argentine. Passée par la Avellaneda Experimental et l'École Nationale d'expérimentation et de réalisation cinématographique de Buenos Aires, elle réalise une série de courts métrages documentaires et de fiction entre 1988 et 1994. En 2001, son premier long métrage, *La ciénaga*, récit estival d'une famille qui s'enlise dans ses problèmes, reçoit de nombreux prix internationaux – dont un Ours d'Argent à la Berlinale. Suit *La niña santa* (2004), qui relate l'indécision entre désir et foi d'une adolescente, sélectionné en compétition au Festival de Cannes, de même qu'en 2008 le troublant *La mujer sin cabeza*, sur le désarroi d'une femme étouffée par le secret et le poids de la société. Son quatrième long métrage, *Zama* (2017), une exploration du colonialisme et du racisme en Amérique latine, a été présenté en première mondiale à la prestigieuse Mostra de Venise. En 2019, elle y est également invitée en qualité de Présidente du Jury. Après quelques courts et moyens métrages documentaires, Lucrecia Martel fait en 2021 une nouvelle incursion puissante dans le cinéma du réel avec *Terminal norte*, tourné durant la pandémie. La cinéaste livre un projet intimiste, sensoriel et engagé, qui préfigure son prochain long métrage, également documentaire, prévu pour 2023. Incontournable figure du nouveau cinéma argentin, Lucrecia Martel est l'autrice d'une œuvre aventureuse, troublante et singulière, qui ne cesse de défier le paysage du cinéma mondial.

DE

Lucrecia Martel wurde in Salta im Nordwesten Argentiniens geboren. Nach ihrem Studium an der Avellaneda Experimental und der Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica in Buenos Aires drehte sie zwischen 1988 und 1994 eine Reihe von fiktionalen und dokumentarischen Kurzfilmen. 2001 erhielt ihr erster Langfilm *La ciénaga*, eine sommerlicher Spielfilm über eine Familie, die sich in ihren Problemen verstrickt, zahlreiche internationale Preise, darunter einen Silbernen Bären auf der Berlinale. Es folgte *La niña santa* (2004), der von einer Jugendlichen und ihrem Schwanken zwischen Verlangen und Glauben handelt und für den Wettbewerbs des Cannes Film Festival ausgewählt wurde, sowie der verstörende *La mujer sin cabeza* (2008) über die Verwirrung einer Frau, die von ihrem Geheimnis und den Erwartungen der Gesellschaft erdrückt wird. Ihr vierter Langfilm *Zama* (2017), eine Studie des Kolonialismus und des Rassismus in Lateinamerika, feierte Weltpremiere bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig, bei denen Martel 2019 als Jury-Präsidentin amtierte. Nach einigen kurzen und mittellangen Dokumentarfilmen machte Lucrecia Martel 2021 mit *Terminal Norte*, der während der Pandemie gedreht wurde, einen weiteren bemerkenswerten Ausflug ins Kino des Realen. Dieses intime, sensorielle und engagierte Projekt ist ein Vorgeschmack auf ihren nächsten Langfilm, ebenfalls ein Dokumentarfilm, der für das Jahr 2023 geplant ist. Als unverzichtbare Figur des Neuen Argentinischen Kinos ist Lucrecia Martel die Autorin eines abenteuerlichen, beunruhigenden und einzigartigen Werks, das immer wieder die Landschaft des globalen Kinos herausfordert.

EN

Lucrecia Martel was born in Salta, in Northwest Argentina. Having studied at Avellaneda Experimental and the National School of Film Experimentation and Production in Buenos Aires, she directed a series of short documentary and fiction films between 1988 and 1994. In 2001, her first feature length film, *La ciénaga*, the account of family tensions coming to a head during a summer holiday, won many international awards, including a Silver Bear at the Berlin Film Festival. This was followed by *La niña santa* (2004), about a teenage girl's struggle between desire and faith, which was in competition at the Cannes Film Festival, as was the unsettling *La mujer sin cabeza* in 2008, which depicts the confusion of a woman suffocated by a secret and the weight of society. Her fourth feature length film, *Zama* (2017), exploring colonialism and racism in Latin America, was presented as a world premiere at the prestigious Venice Film Festival. In 2019, she was invited to be the President of its Jury. After a few short and medium length documentary films, Lucrecia Martel made a new, powerful incursion into non-fiction filmmaking in 2021 with *Terminal norte*, shot during the pandemic. This highly personal, sensuous and politically engaged project paves the way for her next non-fiction film, slated for 2023. An essential figure of New Argentine Cinema, Lucrecia Martel is the author of an adventurous, unsettling and singular body of work, which never ceases to challenge the landscape of global cinema.

FILMOGRAPHIE

Camarera de piso	2022
Terminal norte	2021
AI	2019
Julieta Laso: Fantasmas	2018
Zama	2017
Legasus (El aula vacía)	2015
Muta	2011
Pescados	2010
Nueva argirópolis	2010
25 miradas, 200 minutos	2010
La mujer sin cabeza	2008
La ciudad que hueye	2006
La niña santa	2004
La ciénaga	2001
Las dependencias	1999
Rey muerto (Historias breves)	1995
D.N.I.	1995
Magazine for Fai	1995
Besos rojos	1991
La otra	1989
Piso 24	1989
No te la llevarás maldito	1989
El 56	1988



La ciénaga

L'Empire des sens

FR Dennis Lim, critique de cinéma – Traduit de l'anglais par Interlignes Sàrl

Les films de Lucrecia Martel sont, résonnent et émeuvent comme aucun autre. Presque chaque plan de son œuvre est une invitation à voir et à entendre plus attentivement, à percevoir le monde de manière nouvelle. Elle est l'une des rares véritables visionnaires du cinéma contemporain, singulière et déterminée. Mais à entendre Lucrecia Martel, si elle avait eu une dizaine ou une vingtaine d'années de moins, elle serait probablement devenue une artiste très différente. « Si je débutais maintenant », a-t-elle déclaré dans une interview à l'époque de *Zama* (2017), « je ne ferais pas de films, et je ne pense pas non plus que je produirais des images. Je monterais des images YouTube. Des images que d'autres ont faites ». Et d'ajouter : « Je pense que nous sommes à une époque où nous produisons sans raison valable. Et bientôt viendra l'ère du montage sans raison valable ».

Comme c'est souvent le cas avec Lucrecia Martel, cette déclaration désinvolte en dit long sur ses convictions. L'expression « images nécessaires » de Robert Bresson vient à l'esprit (pourquoi produire des images, ou quoi que ce soit, si ce n'est pour une « bonne raison »), ainsi que l'idée qu'un(e) cinéaste et ses outils appartiennent nécessairement à leur époque, et une vision fondamentale du cinéma comme hétérogène et malléable. Lucrecia Martel est principalement connue pour ses quatre prodigieux longs métrages de fiction – *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008) et

lement citer des œuvres documentaires comme *La ciudad que huye* (2006), sur l'émergence de communautés fermées à Tigre, et *Terminal norte* (2022), un portrait de l'époque du confinement de la partenaire de Martel – la chanteuse Julieta Lasso – et ses compagnonnnes artistes; son prochain long métrage, *Chocobar*, est une exploration documentaire du système foncier à l'origine du meurtre de l'activiste autochtone Javier Chocobar. En outre, le corpus de Lucrecia Martel est hanté par une œuvre non réalisée, une adaptation du roman graphique de science-fiction tant aimé *El Eternauta*, projet qu'elle a souvent évoqué en détail. On trouve également une brève réalisation de son identité alternative de remixeuse YouTube dans son unique œuvre de 'found footage' réalisée à ce jour : *Al*, un clip de 90 secondes pixélisé et au son déformé, d'un psychiatre interviewant un patient schizophrène, présenté comme bande-annonce de la Viennale, Festival du film de Vienne, en 2019.

Ce qui reste constant tout au long du parcours de Lucrecia Martel, c'est une foi inébranlable en la double capacité du cinéma à nous montrer le monde tel qu'il est et, en même temps, à nous présenter quelque chose de nouveau. (Ceci, bien entendu, est une conviction partagée par bon nombre de grand-e-s cinéastes, qu'ils-elles travaillent principalement dans la fiction ou le documentaire.) Lucrecia Martel est manifestement engagée dans les réalités sociales et politiques, dans les questions de genre, de classe, d'origine,

certain-e-s à invoquer le terme de « réalisme magique » ; une étiquette paresseuse (en particulier envers les artistes latino-américaine-s) que Lucrecia Martel rejette catégoriquement. Le réalisme magique suggère une irruption du fantastique dans un contexte réaliste. Les films de Martel proposent un tout autre rapport entre réalité et artifice ; leur imbrication mutuelle est au cœur même de son travail.

Invitée par la revue *Las Naves* en 2013 à résumer son approche du cinéma, Lucrecia Martel a tenu des propos incisifs qu'il vaut la peine de citer in extenso : « Parfois, mais rarement, dans un fragment de dialogue, dans une coïncidence de sons, dans une image incompréhensiblement familière, l'artifice de la réalité apparaît. Tout notre pouvoir et le mystère de la fin se trouvent dans ces fissures. Le cinéma me permet de les chercher et parfois, rarement, de les trouver. Mais ils ne durent pas longtemps, et je les oublie.² » Il n'existe pas de meilleure évocation du cinéma de Lucrecia Martel : une quête de l'inattendu et de l'éphémère, des ruptures dans la façade du quotidien. Sa manière d'aborder la réalité, en autres termes, implique de s'éloigner du réalisme tel que nous le connaissons. Cherchant la désorientation, refusant l'omnipotence, l'art de Martel est un art du partiel, dont l'unité première est le fragment, la vignette, l'éclat ; la vue d'ensemble reste à jamais insaisissable.

Le cinéma des sens de Lucrecia Martel fait plus que privilégier le sensoriel. Elle exacerbé et court-circuite les signaux sensoriels, cultive une confusion synesthésique jouissive, broûille la hiérarchie des sens, tout en repensant les bases du cinéma, en refusant les évidences de la forme. C'est la raison pour laquelle ses films sont de véritables leçons de cinéma – ils insistent pour que vous prêtez attention, comme peu d'autres films le font, à la cinématographie, au son, au montage. Cela explique certainement l'intérêt considérable pour son travail dans les milieux académiques ; j'ai vu la réalisatrice captiver des salles pleines, remplies notamment de jeunes cinéastes et étudiant-e-s en admiration devant ses évocations de ses méthodes et ses idées. L'originalité visuelle de Lucrecia Martel se manifeste au

niveau du plan, dans des compositions généralement décentrées et encorberées ; une esthétique particulièrement adaptée à des films qui mettent en scène des relations et des rencontres opprassantes dans leur intimité, des désirs incestueux et tabous. Elle a un penchant pour les plans très rapprochés, généralement avec peu de profondeur de champ, l'arrière-plan se fondant dans un flou déroutant, parfois troublant. Cet effet est particulièrement prononcé dans *La mujer sin cabeza*, qui, avec son format CinemaScope et son rôle-

compte tenu de son intérêt pour les dispositifs et les effets du film d'horreur, du thriller, du mystère. Martel évoque avec approbation la « dissolution de la réalité » qui permet le genre de l'horreur, et du potentiel de doute épistémologique : « Le manque de certitude et le manque de sécurité. Que voyez-vous ? Qu'entendez-vous ? »

La ciénaga était un début si saisissant, si prodigieux, que Lucrecia Martel semblait émerger un talent déjà confirmé. Mais alors que ses films gravitent autour d'états de torpeur, elle a elle-même

L'interaction complexe du son et de l'image dans les films de Martel, où souvent le son précède ou supplante même l'image, a pour effet de remettre en question la domination de la vue sur les autres sens

titre déboussolé, se rapproche de la sensation d'un film de transe. (La réalisatrice, qui porte des lunettes, a malicieusement laissé entendre que cet effet serait né du fait qu'elle est myope.)

L'utilisation du son chez Lucrecia Martel a beaucoup été analysée, à juste titre. Parce que l'ouïe est, selon elle, un sens moins « colonisé » que celui de la vue, le domaine auditif offre davantage de potentiel d'innovation. L'interaction complexe du son et de l'image dans les films de Martel, où souvent le son précède ou supplante même l'image, a pour effet de remettre en question la domination de la vue sur les autres sens. Elle a travaillé avec un-e directeur-trice de la photographie différent-e sur chacun de ses longs métrages, mais toujours avec le même ingénieur et concepteur son, Guido Berenblum. En repensant à ses œuvres, on est susceptible de se souvenir des sons avant toute autre chose – du frottement discordant des chaises de piscine sur le béton dans la séquence d'ouverture inoubliable de *La ciénaga* au paysage sonore vaseux de *Zama* – qui fait un usage fréquent du ton descendant de Shepard, cet effet sonore psychoacoustique qui induit le vertige. Judicieusement déployé, le son est une invitation immédiate à entrer dans un univers, et qui plus est, il peut évoquer un monde hors cadre. On repense à Bresson : « Lorsqu'un son peut remplacer une image, » écrivait-il, « supprimer l'image ou la neutraliser³. »

Dans l'une des déclarations les plus éloquentes de Lucrecia Martel au sujet du son, elle utilise une de ses analogies préférées : la piscine. (C'est aussi l'un de ses décors préférés, récurrent dans ses trois premiers longs métrages, un marqueur de classe et une invitation à la langueur.) Elle assimile la salle de cinéma à une piscine, et l'expérience de visionnage à celle d'être immergé dans l'eau. Alors que l'écran en deux dimensions offre l'illusion d'une profondeur, les ondes sonores, elles, traversent réellement l'espace, se propageant à travers la salle de cinéma comme à travers l'eau d'une piscine. Selon Lucrecia Martel, le son est « la composante tactile et en trois dimensions du cinéma ». Venant compléter la notion de visualité haptique, de « toucher avec les yeux » développée par la théoricienne du cinéma Laura U. Marks (assurément applicable aux films de Martel), on trouve ici l'idée corollaire d'auralité haptique.

Encore une métaphore aqueuse : « L'intrigue, ce n'est que l'écumé au sommet d'une vague », a déclaré Lucrecia Martel lors d'une conversation sur scène à New York en 2018. Cette image magnifiquement parlante témoigne non seulement de la relative insignifiance de la narration dans le projet plus large de la réalisatrice, mais aussi de l'immensité du hors-champ dans l'œuvre de Martel, de son intuition du potentiel vaste et même dangereux du cinéma, des profondeurs tumultueuses qu'il peut convoquer. Elle a déclaré vouloir placer ses spectateur-e-s dans une position de « méfiance permanente ». Martel priviliege les rythmes brusques et les ellipses ; ses films donnent l'impression d'avoir été construits par l'ablation de leurs tissus conjonctifs. On rejoint des scènes déjà en cours, on suit des conversations et des interactions qu'on ne comprend pas tout à fait, on observe des relations qui mettent du temps à se préciser. En plus de l'absence de plans généraux, on n'y trouve pratiquement pas de toponymes, de repères géographiques ou temporels. Ses trois premiers films sont fréquemment regroupés sous l'appellation de la Trilogie de Salta, en référence au cadre dans lequel ils se déroulent, la province natale de Martel dans le nord-ouest de l'Argentine. Pourtant, même si quelque chose d'essentiel au lieu transparaît (à travers les personnages, leur relation, leur langage verbal et physique), on se fait peu d'idée du territoire plus large. Les lignes directrices que sont l'occlusion et l'opacité, et le talent de Martel pour créer une atmosphère d'appréhension et de malaise, placent son œuvre dans le voisinage du cinéma de genre – de plusieurs genres, en réalité,

Dennis Lim est programmateur, enseignant et écrivain. Directeur de la programmation au Lincoln Film Center de 2013 à 2022, il est actuellement le directeur artistique du New York Film Festival. Il a été rédacteur en chef de la section cinéma du journal *The Village Voice* de 2000 à 2006, et fut un contributeur fréquent au *New York Times* de 2006 à 2013. Il a écrit sur le cinéma et la culture pour le *Los Angeles Times*, *Artforum* et *Cinema Scope*, entre autres publications. Son livre sur David Lynch, *The Man From Another Place*, publié en 2015, a été traduit en trois langues.



La mujer sin cabeza

Cherchant la désorientation, refusant l'omnipotence, l'art de Martel est un art du partiel, dont l'unité première est le fragment, la vignette, l'éclat ; la vue d'ensemble reste à jamais insaisissable

Zama – mais plusieurs courts métrages sont parsemés tout au long de sa filmographie, de *Rey muerto* (1995) à *Camarera de piso* (2022) en passant par *Pescados* (2010), dans lesquels la rigueur et la précision qui la caractérisent cèdent la place à des idiosyncrasies plus variées. On peut éga-

1 Manuel Kalmanovitz, Lucrecia Martel, «The Vanity of Being Productive», *Terremoto: The Yes Issue*, numéro 8, 13 février 2017.

2 Julieta Mortati, Hernán Rossell (éd.), *Las Naves 1: Manifiestos/Manifestos*, Buenos Aires, 2013.

3 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975.

4 Chris Wisniewski, «When Worlds Collide: An Interview with Lucrecia Martel», *Reverse Shot*, 17 août 2009.

Im Reich der Sinne

DE Dennis Lim, filmkritiker – Übersetzt aus dem Englischen von Interlignes Särl

Alles an den Filmen von Lucrecia Martel ist anders – ihre optische Wirkung, ihr Klang, ihre Bewegung. So gut wie jede Einstellung in ihren Werken scheint eine Einladung zu sein, genauer hinzusehen und hinzuhören, die Dinge neu wahrzunehmen. Die singuläre und unbeirrbare Filmemacherin ist als wahre Visionärin im zeitgenössischen Kino eine seltene Erscheinung. Den Worten Martels nach zu urteilen, wäre sie aber wahrscheinlich eine ganz andere Art von Künstlerin geworden, wenn sie ein oder zwei Jahrzehnte jünger wäre. „Wenn ich heute anfangen würde“, sagte sie in einem Interview, das sie ungefähr zur Zeit von *Zama* (2017) gab, „würde ich keine Filme machen und ich glaube, dass ich auch keine Bilder produzieren würde. Ich würde YouTube-Bilder schneiden, Bilder, die andere gemacht haben.“ Sie fügte hinzu: „Wie ich meine, befinden wir uns in einem Zeitalter, in dem ohne guten Grund produziert wird. Und bald wird auch das Zeitalter der grundlosen Montage anbrechen.“¹

Wie so oft bei Martel gibt diese beiläufige Äusserung tiefe Einblicke in ihre Überzeugungen. Bressons Ausdruck der „notwendigen Bilder“ kommt einem in den Sinn (warum sollte man Bilder oder irgend etwas anderes produzieren, wenn nicht aus einem „guten Grund“), und auch der Gedanke, dass Filmschaffende und ihre Werkzeuge notwendigerweise Teil ihres Moments sind, sowie eine grundsätzliche Einordnung des Kinos als heterogen und formbar. Martel ist vor allem für ihre vier erstaunlichen Spielfilme bekannt: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008) und *Zama*. Doch ihre Filmografie ist durchsetzt mit Kurzfilmen, etwa *Rey muerto* (1995), *Pescados* (2010) oder *Camarera de piso* (2022), in denen die für sie typische Stringenz und Präzision einer grösseren Palette an Eigenarten weichen. Zu ihren nicht fiktionalen Werken zählen *La ciudad que huey* (2006) über die Entstehung von Gated Communities in Tigre und *Terminal norte* (2022), ein während des Lockdowns entstandenes Porträt von Martels Lebensgefährtin, der Sängerin Julieta Laso, sowie von einer Gruppe Künstlerkolleginnen. Ihr demnächst erscheinender Langfilm *Chocobar* ist eine dokumentarische Erkundung der Grundbesitzsysteme, die als Ausgangspunkt

die Ermordung des indigenen Aktivisten Javier Chocobar haben. Unterdessen liegt über Martels Werk der Schatten der noch nicht erfolgten Verfilmung einer beliebten Science-Fiction Graphic Novel *El Eternauta*, die sie ausführlich besprochen hat. Einen kurzen Einblick in ihre Alternativ-welt-Identität als YouTube-Remixerin bietet sie in ihrer bisher einzigen Found-Footage-Produktion, dem 90-sekündigen *AI*, einem verpixelten und klanglich verzerrten Clip eines Psychiaters, der einen schizophrenen Patienten befragt. Der Clip wurde als Trailer für die Viennale 2019 gezeigt.

Den roten Faden in ihrem Werk bildet der feste Glaube an die doppelte Fähigkeit des Kinos, uns die Welt so zu zeigen, wie sie ist – und gleichzeitig aber auch Neues zu präsentieren. (Eine Überzeugung die natürlich von vielen grossen Filmschaffenden geteilt wird, und zwar unabhängig davon, ob sie hauptsächlich Spiel – oder Dokumentarfilme drehen.) Martel setzt sich unter anderem intensiv mit den sozialen und politischen Realitäten und den Themen Gender, Klasse, Ethnie, Religion, Kolonialismus und Queerness auseinander. Dennoch pochen ihre Filme auf einer gewissen Unwirklichkeit. Das in ihrem Werk zuverlässig in Erscheinung tretende Element des Unheimlichen – sie räumt eine Affinität zu David Lynch

In einem Interview mit der Zeitschrift *Las Naves* im Jahr 2013 brachte Martel ihre Herangehensweise an das Kino in einigen markanten Sätzen auf den Punkt: „Manchmal, wenn auch nur selten, tritt in einem Gesprächssetzen, einer klanglichen Koinzidenz, einem unverständlicherweise vertrauten Bild der Kunstgriff der Wirklichkeit zu Tage. All unsere Macht und das Mysterium des Endes liegen in diesen Rissen. Das Kino erlaubt es mir, nach ihnen Ausschau zu halten und sie manchmal – selten – zu finden. Sie dauern aber nicht lang und ich vergesse sie wieder.“² Besser liesse sich Martels Kino nicht beschreiben: eine Suche nach dem Unerwarteten und Vergänglichen, nach den Rissen in der Fassade des Alltags. Martels Behandlung der Wirklichkeit bedeutet, von dem uns bekannten Realismus Abstand nehmen zu müssen. Ihre Allwissenheit verwerfende Huldigung der Desorientierung ist eine Kunst des Partiellen, in der das primäre Element das Fragment, die Charakterskizze, die Scherbe ist, während sich das grosse Ganze stets entzieht.

Martels Kino der Sinne begnügt sich nicht damit, das Sensorielle in den Vordergrund zu stellen. Sie macht sich daran, sensorische Signale zu verstärken, kurz zuschliessen und kultiviert eine angenehme synästhetische Verwirrung, stellt die

Ihre Allwissenheit verwerfende Huldigung der Desorientierung ist eine Kunst des Partiellen, in der das primäre Element das Fragment, die Charakterskizze, die Scherbe ist, während sich das grosse Ganze stets entzieht

und Apichatpong Weerasethakul ein – hat einige dazu veranlasst, aus Bequemlichkeit (vor allem für lateinamerikanische Künstler:innen) die Bezeichnung „Magischer Realismus“ zu verwenden, die Martel nachdrücklich ablehnt. Unter „Magischem Realismus“ versteht man ein Eindringen des Fantastischen in einen ansonsten realistischen Kontext. Martels Filme zeigen hingegen eine gänzlich andere Beziehung zwischen der Realität und dem Kunstgriff, deren Verflechtung miteinander den Kern ihrer Arbeit bildet.

Hierarchie der Sinne auf den Kopf. Sie tut dies, indem sie die Grundlagen des Filmemachens einer Neubetrachtung unterzieht, sich den Vorgaben der Form verweigert. Das beträchtliche Interesse an ihrer Arbeit im akademischen Umfeld macht deutlich, dass Martels Filme nicht zuletzt auch ein grossartiges Lehrmaterial sind, und wie nur wenige andere Filme eine aufmerksame Verfolgung von Kameraführung, Ton und Schnitt verlangen. Ich habe erlebt, wie ganze Säle voller Menschen, viele von ihnen junge Filmschaffende und Studie-

rende, gebannt ihren Ausführungen über ihre Methoden und Ideen lauschten. Auf visueller Ebene zeigt sich Martels Originalität in der Komposition, die typischerweise dezentriert und überfüllt ist, wie geschaffen für Filme, die bedrückend enge Beziehungen und Begegnungen, inzestuöse und tabuisierte Wünsche darstellen. Sie hat eine Vorliebe für extreme Nahaufnahmen mit in der Regel geringer Schärfentiefe, wobei der Hintergrund in einer rätselhaften, manchmal beunruhigenden Unschärfe verschwimmt – der Effekt ist besonders ausgeprägt im CinemaScope-Format von *La mujer sin cabeza*, der mit seiner verwirrten Titelfigur der Ausstrahlung eines Trancefilms nahekommt. (Die Brillenträgerin Martel deutete listigerweise an, dass die optische Wirkung ihrer Filme hat sich beißig über die „Auflösung der Realität“ geäußert, die das Horrorgenre erlaubt, aber auch über sein Potenzial für erkenntnistheoretische Zweifel: „Die fehlende Gewissheit, und die fehlende Sicherheit: Was siehst du? Was hörst du?“³

Mit einem so beeindruckenden und grossartigen Erstlingsfilm wie *La ciénaga* erweckte Martel den Eindruck, bei ihren ersten Schritten bereits ein ausgereiftes Talent gewesen zu sein. Aber anders als ihre Filme, die sich auf einen Zustand der Erstarrung hinbewegen, hat sie selbst jegliche Stase vermieden. Am bemerkenswertesten ist vielleicht die zunehmend politische Ausrichtung ihrer Arbeit. „Ich habe nichts gesehen“, die letzte Zeile von *La ciénaga* nimmt die blinde Selbstergessenheit der privilegierten Protagonistin von *La mujer sin cabeza* vorweg. *Zama* erhält aus schöpferischer Sicht einen für ein historisches Drama eigenwilligen Look und Ton, spürt aber

Das komplexe Zusammenspiel von Ton und Bild in Martels Filmen, bei dem der Ton oft dem Bild vorausgeht oder es überlagert, bewirkt, dass die Dominanz des Visuellen gegenüber den anderen Sinnen in Frage gestellt wird

die Kamera, aber sie arbeitete immer mit demselben Tonspezialisten und -gestalter: Guido Berenblum. Wenn man Martels Filme Revue passieren lässt, erinnert man sich wahrscheinlich vor allem an Geräusche – vom schrillen Kratzen der Poolstühle auf dem Beton in der unvergesslichen Eröffnungsszene von *La ciénaga* bis hin zu der schwammigen Klanglandschaft von *Zama* mit ihrem häufigen Gebrauch der absteigenden Shepard-Tonleiter und ihrem schwindelerregenden psychoakustischen Soundeffekt. Wohl überlegt eingesetzt, ist Klang eine Einladung in eine neue Welt – vor allem aber eine jenseits der Einstellungen liegende Welt. Wieder kommt einem Bresson in den Sinn: „Wenn ein Ton ein Bild ersetzen kann, das Bild weglassen oder neutralisieren.“⁴

In einer der suggestivsten Aussagen zum Thema Klang zieht Martel eine ihrer Lieblingsanalogen heran: den Swimmingpool. (Als Klassikermerkmal und Einladung zur Trägheit zählt er außerdem zu ihren bevorzugten Handlungsorten und tritt in ihren ersten drei Filmen immer wieder in Erscheinung.) Martel setzt den Kinosaal einem Schwimmbecken und das Filmerlebnis einem Untertauchen in Wasser gleich. Während die zweidimensionale Leinwand die Illusion von Tiefe vermittelt, breiten sich die Schallwellen im tatsächlichen Raum des Kinos aus, wie sie sich auch im Wasser eines Schwimmbeckens ausbreiten würden. Ton, so Martels Argument, ist die „fühlbare und dreidimensionale Komponente des Kinos“. Im Einklang mit dem von der Filmwissenschaftlerin Laura U. Marks geprägten Begriff der haptischen Visualität, des „Berührens mit den Augen“ (der zweifellos auf Martels Filme zutrifft), findet man hier das ergänzende Konzept des haptischen Gehörs.

Noch eine Wasser-Metapher: „Die Handlung ist nur Meeresschaum auf einer Welle“, sagte Martel 2018 in einem On-Stage-Gespräch in New York. Dieses ausserordentlich lebhafte Bild spricht nicht nur Bände über die relative Bedeutungslosigkeit der Erzählung in der allgemeinen Herangehensweise Martels, sondern auch über die enorme Bedeutung des Offs in ihrem Werk, über ihr Gespür für das gigantische und sogar gefährliche Potenzial des Kinos, für die aufgewühlten Tiefen, die es an die Oberfläche befördern kann. Sie sagte einmal, sie wolle ihre Zuschauer:innen in eine Position des „permanen Misstrauens“, der nie nachlassenden gespannten Erwartung versetzen. Martel hat eine Vorliebe für abrupte Rhythmen und Ellipsen, und ihre Filme erwecken den Eindruck, als beruhe ihre Konstruktion auf der Entfernung von Bindegewebe. Wir landen in Szenen, die bereits angefangen haben, folgen Gesprächen und Interaktionen, die wir nicht ganz verstehen, und beobachten Beziehungen, die sich erst nach und nach klären. Es fehlen nicht nur Filmaufnahmen – auch Ortsnamen, sowie geografische oder zeitliche Anhaltspunkte sind eine Seltenheit. Ihre ersten drei Filme werden in Anspielung auf ihren Schauplatz in Martels Heimatprovinz im Nordwesten Argentiniens häufig als Salta-Trilogie zusammengefasst. Aber selbst, wenn wir etwas Wesentliches über den Ort erfahren (durch die Charaktere, ihre Art der Bezie-

1 Manuel Kalmanovitz, Lucrecia Martel, „The Vanity of Being Productive“, *Terremoto: The Yes Issue*, Nr. 8, 13. Februar 2017.

2 Julieta Mortati, Hernán Rosselli (Ed.), *Las Naves 1: Manifiestos/Manifestos*, Buenos Aires, 2013.

3 Robert Bresson, *Notizen zum Kinematographen*, Alexander Verlag Berlin, 1980 (1975).

4 Chris Wisniewski, „When Worlds Collide: An Interview with Lucrecia Martel“, *Reverse Shot*, 17. August 2009.



Dennis Lim ist Filmkurator, Lehrer und Autor in New York City. Von 2013 bis 2022 war er Programmdirektor der Film Society of Lincoln Center und ist nun künstlerischer Leiter des New York Film Festival. Von 2000 bis 2006 war er Filmredakteur bei The Village Voice und schrieb von 2006 bis 2013 regelmäßig für die New York Times. Er hat unter anderem für die Los Angeles Times, Artforum und Cinema Scope über Film und Kultur geschrieben. Sein Buch über David Lynch, The Man From Another Place, wurde 2015 veröffentlicht und ist in drei Sprachen übersetzt worden.

In the Realm of the Senses

EN Dennis Lim, film critic

The films of Lucrecia Martel look, sound, and move like no one else's. Almost every shot in her work is an invitation to see and hear more attentively, to perceive anew. She is one of contemporary cinema's rare true visionaries, singular and single-minded. But to hear Martel tell it, had she been a decade or two younger, she would likely have become a very different sort of artist. "If I were starting out now," she said in an interview around the time of *Zama* (2017), "I wouldn't do films, nor do I think I'd produce images. I'd edit YouTube images. Images others had made." She added: "I think we're in an age of producing for no good reason. And soon the age of editing for no good reason will come."¹

As is so often the case with Martel, this casual pronouncement reveals much about her convictions. Robert Bresson's phrase "necessary images" comes to mind (why produce images, or anything, except for a "good reason"), as does the idea that a filmmaker and her tools necessarily belong to their moment, and a fundamental view of cinema as heterogeneous and malleable. Martel is known mainly for her four astonishing fiction features – *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008), and *Zama* – but studied throughout her filmography are short films, from *Rey muerto* (1995) to *Pescados* (2010) to

digenous activist Javier Chocobar. Additionally, Martel's corpus is haunted by an unmade work, an adaptation of the beloved science-fiction graphic novel *El Eternauta*, which she has discussed at length. There is also a brief fulfillment of her alternate-world identity as a YouTube remixer in her one found-footage piece to date: the 90-second *Al*, a visually pixelated and sonically distorted clip of a psychiatrist interviewing a schizophrenic patient, presented as a trailer for the Viennale festival in 2019.

What remains consistent throughout this body of work is an abiding belief in cinema's dual capacity to show us the world as it is and, at the same time, show us something new. (This, of course, is a belief that many great filmmakers share, regardless of whether they work primarily in fiction or documentary.) Martel is plainly invested in social and political realities, in questions of gender, class, race, religion, colonialism, queerness and more. But her films insist on a certain *un-reality*. The element of the uncanny that reliably seeps into her work – she has acknowledged an affinity with David Lynch and Apichatpong Weerasethakul – has led some to deploy the term "magical realism," a lazy label (especially for Latin American artists) that Martel emphatically refuses. Magical realism suggests an eruption of the

All of our power and the mystery of the end are in those cracks. Cinema allows me to look for them and sometimes, rarely, find them. But they don't last long, and I forget them.² There exists no better evocation of Martel's cinema: a search for the unexpected and the ephemeral, for the ruptures in the facade of the everyday. Martel's approach to reality, in other words, involves stepping away from realism as we know it. Courting disorientation, rejecting omniscience, hers is an art of the partial, in which the primary unit is the fragment, the vignette, the shard; the big picture remains forever elusive.

Martel's cinema of the senses does more than prioritize the sensorial. She heightens and short-circuits sensory signals, cultivates a pleasurable synesthetic confusion, scrambles the hierarchy of the senses. She does this by rethinking the basics of filmmaking, by refusing the givens of the form. It is for this reason that Martel's movies are great teaching materials – they insist that you pay attention, like few other films do, to cinematography, sound, editing – and it surely accounts for the considerable interest in her work in the academy: I have seen roomfuls of people, many of them young filmmakers and students, spellbound as she speaks about her methods and ideas. Martel's visual originality is apparent at the level of the shot, in compositions that are typically decentred and crowded, fitting for movies that depict oppressively close relations and encounters, incestuous and taboo desires. She has a fondness for extreme close-up, and the depth of field is usually shallow, the background melting into a puzzling, sometimes unsettling blur – the effect is especially pronounced in the *Cinema Scope* format of *La mujer sin cabeza*, which, with its discombobulated title character, approximates the sensation of a trance film. (The bespectacled Martel has craftily suggested that her movies look the way they do because she's short-sighted.)

Much has been made of Martel's use of sound, and with good reason. Because hearing is, in her phrasing, a less "colonized" sense than sight, the aural realm affords more potential for innovation. The complex interplay of sound and image in Martel's films, often with sound preceding or

overriding image, has the effect of challenging the dominance of the visual over the other senses. She has worked with a different cinematographer on each of her features but always with the same sound recorder and designer, Guido Berenblum. Thinking back on Martel's films, one is likely to recall sounds before anything else – from the jarring scrape of pool chairs on concrete in the indelible opening of *La ciénaga* to the woozy soundscape of *Zama*, with its frequent use of the descending Shepard tone, the vertigo-inducing psychoacoustic sound effect. Judiciously deployed, sound is an immediate invitation into a world, and what's more, it can conjure a world beyond the frame. Bresson again comes to mind: "When a sound can replace an image," he wrote, "cut the image or neutralize it."³

In one of Martel's most suggestive statements on sound, she uses one of her favourite analogies: the swimming pool. (It is also one of her favourite settings, recurring in her first three features, a marker of class and an invitation to languor.) Martel likens the movie theatre to a pool, the viewing experience to being submerged underwater. While the two-dimensional screen provides the illusion of depth, sound waves traverse actual space, spreading through the theatre just as they spread through the water in a pool. Sound, Martel argues, is "the tactile and three-dimensional component of cinema." To supplement the film scholar Laura U. Marks's notion of haptic visibility, of "touching with the eyes" (certainly applicable to Martel's films), one finds here a corollary idea of haptic aurality.

Another watery metaphor: "Plot is only the sea foam on top a wave," Martel said in an on-stage conversation in New York in 2018. This extraordinarily vivid image speaks not just to the relative insignificance of narrative in her bigger scheme but also to the enormity of the off-screen in Martel's work, to her sense of cinema's vast and even dangerous potential, the rolling depths that it can summon. She has said that she wants to place her viewers in a position of "permanent suspicion," always on edge. Martel favours abrupt rhythms and ellipses; her films give the impression of having been constructed through the removal of connective tissue. We join scenes that are already in progress, following conversations and interactions we don't fully understand, observing relationships that take time to be clarified. To go along with the absence of establishing shots, there are barely any place names, geographic or temporal markers. Her first three films are frequently grouped together as the Salta Trilogy, in reference to their setting, Martel's home province in the northwest of Argentina. But even though something essential comes across about the place (through the characters, their way of relating, their verbal and physical language), we are given little sense of the larger terrain. The



Dennis Lim is a film curator, teacher and writer in New York City. Director of programming at the Film Society of Lincoln Center from 2013 to 2022, he is now the artistic director of the New York Film Festival. He was the film editor of *The Village Voice* from 2000 to 2006 and a frequent contributor to *The New York Times* from 2006 to 2013. He has written on film and culture for *The Los Angeles Times*, *Artforum*, and *Cinema Scope*, among other publications. His book on David Lynch, *The Man From Another Place*, was published in 2015 and has been translated into three languages.

1 Manuel Kalmanovitz, Lucrecia Martel, "The Vanity of Being Productive", *Terremoto: The Yes Issue*, issue no. 8, February 13th 2017.

2 Julieta Martí, Hernán Rossell (eds.), *Las Naves 1: Manifestos/Manifestos*, Buenos Aires, 2013.

3 Robert Bresson, *Notes on the Cinematograph*, NYRB Classics, 2016 (1975).

4 Chris Wisniewski, "When Worlds Collide: An Interview with Lucrecia Martel", *Reverse Shot*, August 17th 2009.

Courting disorientation, rejecting omniscience, hers is an art of the partial, in which the primary unit is the fragment, the vignette, the shard; the big picture remains forever elusive

Camarera de piso (2022), in which her trademark rigor and precision give way to more varied idiosyncrasies. There are also nonfiction works like *La ciudad que hueye* (2006), about the emergence of gated communities in Tigre, and *Terminal norte* (2022), a lockdown-era portrait of Martel's partner, the singer Julieta Laso, and a group of fellow performers; her forthcoming feature, *Chocobar*, is a documentary exploration of the land tenure system that revolves around the killing of the in-

fantastical within a realist context. Martel's films propose an entirely different relationship between reality and artifice. Their mutual imbrication is at the very heart of her work.

Invited by the journal *Las Naves* in 2013 to summarize her approach to cinema, Martel submitted a pithy statement that is worth quoting in full: "Sometimes, but rarely, in a fragment of dialogue, in a coincidence of sounds, in an incomprehensibly familiar image, the artifice of reality appears.

Alice Rohrwacher

FR

Alice Rohrwacher est née à Fiesole en Italie. À ses débuts, elle écrit pour le théâtre et travaille comme musicienne avec de nombreux-ses metteur-euse-s en scène avant d'approcher le cinéma, d'abord comme monteuse de films documentaires. Après *Un piccolo spettacolo*, un documentaire co-réalisé avec Pier Paolo Giarolo en 2005, elle tourne en 2011 son premier long métrage de fiction, *Corpo celeste*, présenté à Cannes (Quinzaine des réalisateurs), puis sélectionné aux festivals de Sundance, New York, Londres, Rio et Tokyo. Son deuxième long métrage, *Le meraviglie*, remporte le Grand Prix du Festival de Cannes en 2014, tandis que son troisième film, *Lazzaro felice* (2018), est auréolé du Prix du Meilleur Scénario, à Cannes toujours. Elle réalise ensuite différents courts métrages et projets, notamment *Omelia contadina*, une « action cinématographique » en collaboration avec le photographe français JR, qui rend hommage aux paysan-ne-s en lutte contre les multinationales de l'agroalimentaire. Elle signe ensuite en 2020 deux épisodes de la série *L'amie prodigieuse*, basée sur le roman d'Elena Ferrante. Elle retourne à Cannes en 2021 avec le documentaire *Futura*, coréalisé avec Pietro Marcello et Francesco Munzi, partant à la rencontre de la jeunesse italienne et chroniquant ses espoirs et ses craintes durant la pandémie. En 2023, elle est nommée aux Oscars dans la catégorie Meilleur court-métrage pour *Le pupille*, co-produit par Alfonso Cuarón, après son passage au Festival de Cannes en 2022. Son prochain long métrage *La chimera*, avec au casting Josh O'Connor, Isabella Rossellini, Carol Duarte et Vincenzo Nemolato, est actuellement en post-production. Figure majeure d'une nouvelle génération d'auteur-e-s italien-ne-s, l'œuvre d'Alice Rohrwacher est ancrée dans une ruralité ascétique, exaltée par une esthétique onirique, voire mythologique, qui invite à une autre temporalité que celle de la frénésie de notre présent.

DE

Alice Rohrwacher wurde in Fiesole (Italien) geboren. Sie schrieb für das Theater und arbeitete mit zahlreichen Regisseur:innen als Musikerin, bevor sie sich dem Film zuwandte, wo sie anfangs als Cutterin für Dokumentarfilme tätig war. Nach *Un piccolo spettacolo*, einem Dokumentarfilm, bei dem sie 2005 zusammen mit Pier Paolo Giarolo Regie führte, drehte sie 2011 ihren ersten Spielfilm, *Corpo celeste*, der in Cannes (Quinzaine des Réalisateurs) gezeigt wurde und anschließend bei den Festivals von Sundance, New York, London, Rio und Tokio ausgewählt wurde. Ihr zweiter Spielfilm, *Le meraviglie*, gewann 2014 den Grossen Preis bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes, während ihr dritter Film, *Lazzaro felice* (2018), ebenfalls in Cannes mit dem Preis für das beste Drehbuch ausgezeichnet wurde. Danach arbeitete sie in diversen Projekten und führte Regie bei verschiedenen Kurzfilmen, darunter *Omelia contadina*, einer „kinematografische Aktion“ in Zusammenarbeit mit dem französischen Fotografen JR, die sich Landwirt:innen widmet, die multinationale Lebensmittelkonzernen den Kampf angesagt haben. Im Jahr 2020 drehte sie zwei Folgen der Serie *L'amica geniale* nach den Romanen von Elena Ferrante. 2021 kehrte sie mit dem Dokumentarfilm *Futura* nach Cannes zurück, für den sie gemeinsam mit Pietro Marcello und Francesco Munzi die Hoffnungen und Ängste der italienischen Jugend während der Pandemie dokumentierte. 2023 erhielt *Le pupille*, koproduziert von Alfonso Cuarón, in der Kategorie Bester Kurzfilm eine Oscar-Nominierung bei den Academy Awards, nachdem er 2022 bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes gezeigt worden war. Ihr nächster Spielfilm *La chimera* mit Josh O'Connor, Isabella Rossellini, Carol Duarte und Vincenzo Nemolato in den Hauptrollen befindet sich derzeit in der Postproduktion. Das Werk von Alice Rohrwacher, einer der wichtigsten Vertreterinnen der neuen italienischen Filmgeneration, ist in asketischen ländlichen Landschaften verankert, die von einer traumhaften, ja mythologischen Ästhetik überhöht werden und uns dazu einladen, die Zeit anders zu erleben als unsere hektische Gegenwart.

EN

Alice Rohrwacher was born in Fiesole in Italy. She began writing for the theatre and working as a musician with a number of directors before moving into film – initially as an editor of documentaries. After *Un piccolo spettacolo*, a documentary co-directed with Pier Paolo Giarolo in 2005, she shot her first fiction film, *Corpo celeste*, in 2011. The film was presented at the Cannes Film Festival Directors' Fortnight, and selected for the Sundance, New York, London, Rio and Tokyo festivals. Her second feature *Le meraviglie* won the Grand Prix of the Cannes Film Festival in 2014, and her third film, *Lazzaro felice*, won Best Screenplay in 2018. She went on to direct several short films and projects, including *Omelia contadina*, a work of 'cinematic action' in collaboration with French photographer JR, which pays tribute to farmers and their struggle against agro-food multinationals. She directed two episodes of the series *My Brilliant Friend*, based on the novel by Elena Ferrante. She returned to Cannes in 2021 with her documentary *Futura*, co-directed with Pietro Marcello and Francesco Munzi, which observes the Italian youth of today, chronicling their hopes and fears during the pandemic. In 2023, she was nominated for an Oscar in the Best Short Film category for *Le pupille*, co-produced by Alfonso Cuarón. Her next feature film, *La chimera* – starring Josh O'Connor, Isabella Rossellini, Carol Duarte and Vincenzo Nemolato – is currently in post-production. A major figure of new Italian filmmaking, Alice Rohrwacher's work is anchored in ascetic rural landscapes, exalted by a dreamlike, even mythological aesthetic, inviting us to experience time differently to that of our frenetic present.

FILMOGRAPHIE

<i>Le pupille</i>	2022
<i>Futura</i>	2021
<i>Quattro strade</i>	2020
<i>Ad una mela</i>	2020
<i>Omelia contadina</i>	2020
<i>L'amica geniale</i> (série)	2020
<i>Lazzaro felice</i>	2018
<i>Violettina</i>	2016
<i>De Djess</i>	2015
<i>Una canzone (9×10 novanta)</i>	2014
<i>Le meraviglie</i>	2014
<i>Corpo celeste</i>	2011
<i>Checosarmanca</i>	2006
<i>Un piccolo spettacolo</i>	2005





Terminal norte



La ciénaga



Futura



Lazzaro felice



Cinq nouvelles du cerveau



Cleveland contre Wall Street

Le réel réenchanté

FR Aurélien Marsais, membre du comité de sélection

La nuit est éclairée par des phares de voitures. Le lieu est difficilement reconnaissable dans l'obscurité, mais nos yeux s'habituent peu à peu, et les sons perceptibles nous offrent des indices : nous sommes dans une campagne, ou du moins un lieu « périphérique ». Ainsi commencent les trois premiers longs métrages d'Alice Rohrwacher (*Corpo celeste*, 2011 ; *Le meraviglie*, 2014 ; *Lazzaro felice*, 2018). Ces scènes émergent d'une sensation que Rohrwacher aurait vécu de multiples fois pendant son enfance : ses parents, apiculteur·e·s dans la campagne ombrienne, avaient l'habitude de prendre la jeune Alice avec eux-elles lors des tournées de livraison de miel, qui se poursuivaient jusque tard dans la nuit.¹ Plongée dans l'obscurité, elle devait faire confiance aux faibles lumières

Si Alice Rohrwacher se penche en permanence, il en va de même pour ses protagonistes et les autres âmes qui peuplent ses films. Son premier long-métrage, *Un piccolo spettacolo* (co-réalisé avec Pier Paolo Giarolo), est un exemple parfait de ce mouvement. Œuvre de jeunesse – alors qu'elle termine ses études de lettres, de philosophie, de grec ancien, et de science des religions – ce film prend comme point de départ son amitié avec la famille Solunas. Cette famille, composée de parents germanophones et de leurs enfants, vit de son cirque ambulant en voie à cheval, émerveillant l'Italie des villages de la beauté de leur univers semblant tout droit sorti de *La strada* de Federico Fellini (dont la réalisatrice s'est inspirée pour nommer le personnage

qui a depuis produit tous ses films – se situe précisément dans cet esprit. Le personnage qui penche est ici la jeune Marta, âgée de treize ans. De ses yeux stupéfaits, elle scrute librement la ville et prend le pouls de la Calabre, cette région d'Italie du Sud dans laquelle elle vient d'atterrir, dévastée par l'exode et marquée par les drames à répétition de personnes migrantes mortes au large. Ainsi, elle observe d'un œil curieux et avec la crédulité d'un être descendu des cieux l'activité humaine de ce bas monde. Elle découvre alors une communauté religieuse faite de petits arrangements et de clientélisme électoral. La gifle qui lui est infligée par une bigote zélée finira par l'accuser à la réalité brutale du monde, la menant dans un geste expiatoire à offrir son innocence à une jeune fille qui croit encore aux anges. Elle devra par la suite trouver sa propre voie pour retrouver le chemin des êtres libres.

Lazzaro, le jeune paysan à la bonté innocente de *Lazzaro felice* (Prix du scénario au Festival de Cannes 2018), suivra aussi au départ le chemin de sa crédulité. Et si celui-ci le mènera malheureusement à sa perte, ce ne sera pas sans l'aide d'une intervention divine à mi-chemin. Cette intervention n'est bien entendu pas sans rappeler l'épisode biblique de la résurrection de Lazare. Rohrwacher ne prête pas pour autant à *Lazzaro* les traits d'un saint, mais plutôt ceux d'un homme d'une bonté infinie. Une figure stupéfaite, se tenant en permanence au bord du vide pour le contempler. Un être présent depuis la nuit des temps, errant au milieu de la perfidie humaine. Une figure incontournable que chacun·e d'entre nous a pu rencontrer – en littérature, certes, mais également au cinéma : Rohrwacher cite par exemple Charlie Chaplin, ou encore le personnage de Ninetto Davoli chez Pasolini⁴ – et qui restaure notre foi en l'humanité.

Alice Rohrwacher s'accroche à ces mondes et à ces êtres de liberté, quitte à les ressusciter dans ses films. Le terme « ressusciter » est ici à prendre non pas dans sa compréhension biblique, mais dans une forme d'acte de création où s'opère un mouvement qui part du réel, passant par le prisme de la fiction pour aboutir sur une sorte de « surréalisme magique ». Car si la cinéaste a une croyance, c'est certainement celle des images. « Je suis une personne très religieuse », s'amuse-t-elle : « créer des images est une forme de foi⁵. » Son premier long-métrage de fiction, *Corpo celeste* – présenté en ouverture de la Quinzaine des Cinéastes à Cannes en 2011, et écrit sous l'impulsion du producteur Carlo Cresto-Dina,

et aux sons pour reconnaître le lieu où elle se trouvait. S'imaginer un monde, puis ouvrir les yeux et le confronter au réel : voilà le premier mouvement auquel invite Alice Rohrwacher dans son cinéma. Le deuxième ne serait que le chemin inverse : voir le réel, et dessiner à partir de là un autre monde, plus onirique peut-être.

A plusieurs reprises², la réalisatrice évoque ainsi le mystère, ou plutôt l'énigme du langage humain : quand on voit ou quand il nous arrive quelque chose de beau, on dit souvent que c'est « trop beau pour être vrai » ; et lorsque l'on voit un artifice magnifiquement réussi, on s'exclame : « On croirait que c'est vrai ! » C'est ce funambulisme entre le « trop beau pour être vrai » et le « on croirait que c'est vrai » sur lequel joue Rohrwacher afin de travailler le fictionnel pour faire émerger le réel – celui des êtres humains, dans lequel elle peut à présent réinsuffler le mythologique et le magique. Cet exercice nécessite de la part de celui ou celle qui s'y prête de se pencher afin de saisir ces mondes, de se laisser convaincre par les forces divines ou célestes qui tordent la réalité.

vue à partir duquel scruter notre monde, y saisir ses faiblesses et ses désillusions, mais aussi les espoirs et les rêves d'un jeune âge encore épris. Elle va même jusqu'à faire d'une robe de haute couture un personnage, propulsé dans le monde incompréhensible et fou des humain·e·s (De Djess, 2015). On pourrait se dire que la cinéaste nous invite à faire l'expérience d'une autre temporalité que celle de la frénésie de notre Rohrwacher, il est impossible de ne pas penser aux chants traditionnels présents dans ses longs métrages, chantés à plusieurs et bien souvent en polyphonie, toujours intradigétiques. Comme une volonté de faire vivre des chants entendus enfant, qui n'ont jamais disparu, comme une ultime trace à ne pas oublier. Dans son court-métrage *Una canzone* (réalisé en 2014 à l'occasion des 90 ans de l'Istituto Luce de Rome), s'esquisse

Une ode à l'organique, à la surprise et à l'imprévu

présent, à effectuer un pas de côté, comme un·e enfant qui prendrait le bras de son ainé·e pour le/a consoler et l'inviter à se dire qu'après tout, tout ceci n'est pas si grave..

Alice Rohrwacher ressuscite aussi le réel, dans sa dimension passée. *Le meraviglie*, *Lazzaro Felice*, ainsi que son prochain opus *La chimera* – que nous aurons la joie de découvrir en 2023 – forment une sorte de série sans ordre chronologique défini (*Le meraviglie* pourrait être la suite de *Lazzaro felice*). « Ce triptyque sur le territoire [...] appelle une question centrale : que fait-on du passé ? Le passé est-il simplement un monde disparu, ou touche-t-il intimement à notre présent ?⁶ »

Le cas des paysan·ne·s de l'*Inviolata* dans *Lazzaro felice* est tiré d'un véritable cas de servage dans les années 90. Si la famille représentée dans *Le meraviglie* n'est pas sans rappeler celle d'Alice Rohrwacher, qui a grandi en Toscane d'un père allemand et apiculteur, elle ne définit certainement pas le film comme autobiographique. Là aussi, il s'agit de reconvoquer des images, des personnages, un territoire issu du réel, du vécu, pour porter une réflexion sur notre présent.

L'autre foi de Rohrwacher pourrait être celle liée à son territoire, à ses habitant·e·s, et à sa paysannerie en voie de disparition. Celui du plateau d'Alfina, à la frontière du Latium, de l'Ombrie et de la Toscane (non loin du Lac de Bolsena), où elle a tourné *Le meraviglie* et *Lazzaro felice*, ainsi que plusieurs courts métrages. Parmi ces derniers, *Quattro strade* (2020) est une magnifique porte d'entrée sur l'inspiration que ce lieu et les personnes qui le peuplent ont sur son travail. De son « œil magique » (sa caméra Super 8 et quelques mètres de pellicule périmée), elle les filme dans tout ce qu'ils·elles ont de poétique et de merveilleux. *Omelia contadina* (2020), quant à lui, est un acte qui va au-delà de l'émerveillement, puisqu'elle organise ici avec le photographe JR et les paysan·ne·s de la région les obsèques de la paysannerie et de la biodiversité, tuées par la course au profit des multinationales de l'agro-industrie.

Dans *Le meraviglie* (qui a remporté le Grand Prix du festival de Cannes en 2014) – qui s'inspire donc de sa propre famille (deux sœurs deviennent ici quatre), et notamment de ses parents ayant poursuivi un idéal hérité de la fin des années 60, attaché à la nature, au terroir et à l'auto-suffisance – Alice Rohrwacher met en place une forme hybride, composée d'acteur·ice·s non professionnelle·s recruté·e·s sur le territoire, et d'acteur·ice·s professionnelle·s (Monica Bellucci, Alba Rohrwacher...). L'hybridité serait pour elle « la forme la plus intéressante, la plus pure. » Les relations de travail et de cinéma se nourrissent alors dans les deux sens, et les acteur·ice·s doivent trouver un territoire commun basé sur le dialogue.

Ainsi, les professionnel·le·s deviennent une inspiration pour les non-professionnel·le·s, tandis que les professionnel·le·s s'inspirent de la réalité de la vie ancrée dans le territoire des participant·e·s locaux·ales. Ce profond ancrage est aussi celui d'une manière de travailler, artisanale, avec les mains. Si dans *Lazzaro felice*, les familles locales d'agriculteur·ice·s participant au film ont planté le champ de tabac dans lequel elles jouèrent quelques mois plus tard, tout le processus de fabrication des films de Rohrwacher semble porter cet étandard du manuel et du plaisir, dans une forme de respect aussi bien du territoire que de l'image. Ce n'est pas anodin si la cinéaste tourne quasiment tous ses films en pellicule, la plupart en 16mm, avec la complicité de la talentueuse directrice de la photographie Hélène Louvat (qui a notamment travaillé avec Eliza Hittman, Larry Clark, Mia Hansen-Løve, Wim Wenders ou Nicolas Klotz). Ce choix n'apparaît pas comme une volonté passeiste ou un caprice vintage, mais plutôt une ode à l'organique, à la surprise et à l'imprévu, ainsi qu'un rapport analogique au monde, dans une relation entre la machine, son opérateur·ice et ce qu'il y a à capter. C'est aussi une histoire de collectif, de famille, avec son producteur que l'on retrouvera sur chacun de ses films, et sa sœur Alba Rohrwacher, présente également dans ses longs comme dans ses courts métrages.

Enfin, si bien des images – souvent solaires – nous habitent après le visionnage des films de

1 Jonathan Romney, "Interview with film director Alice Rohrwacher: 'Making images is a form of faith'", *The Observer*, 31 mars 2019.

2 Jonathan Romney, *Ibid.*

"NYFF Live: Alice Rohrwacher, Filmmaker in residence", entretien avec Dennis Lim lors du New York Film Festival, 2017.

3 Jonathan Romney, "Interview with film director Alice Rohrwacher: 'Making images is a form of faith'", *The Observer*, 31 mars 2019.

4 Antoine Duplan, « Alice Rohrwacher : J'avais envie de faire un film qu'on ne peut pas raconter », *Le Temps*, 21 novembre 2018.

5 Dans lequel on retrouvera notamment Josh O'Connor – célèbre pour son rôle du prince Philip dans *The Crown*, mais aussi pour son rôle dans *God's Own Country* de Francis Lee – Isabella Rossellini, Alba Rohrwacher, et Carol Duarte.

6 Alice Rohrwacher citée par Nick Vivarelli dans son article « *The Crown* star Josh O'Connor, Isabella Rossellini set for Alice Rohrwacher's 'La chimera' », *Variety*, 14 février 2022.

7 "NYFF Live: Alice Rohrwacher, Filmmaker in residence", entretien avec Dennis Lim lors du New York Film Festival, 2017.

8 Alice Rohrwacher, *Una canzone*, 2014.



Lazzaro felice

2021 à la Quinzaine des Cinéastes) – « reportage » à six mains réalisé autour de la période du Covid et qui sonde les peurs, les désirs et les attentes de la jeunesse italienne – elle parvient à insuffler de la beauté chez ces jeunes adultes incertains de leur avenir. On voit alors réapparaître, comme un effet magique, la jeune Agnese Graiani, interprète du rôle de Marinella dans *Le meraviglie* et de la jeune Antonia de *Lazzaro felice*.

Dans cette perméabilité entre mondes révés et mondes vécus, Alice Rohrwacher se place résolument en conteuse d'un réel réenchanté, dans lequel boire des rayons de lumière ne serait pas qu'une simple fantaisie, mais une réalité à ne jamais perdre de vue.

Après des études de socio-anthropologie et de cinéma documentaire, Aurélien Marsais travaille au festival Cinéma du Réel à Paris en tant qu'assistant de programmation et y participe à la création de la plateforme professionnelle ParisDoc en 2015. Il coordonne ensuite les États généraux du film documentaire à Lussas de 2014 à 2017, et y contribue depuis à la sélection « Expériences du Regard ». Basé à Genève et à Bruxelles, il a été co-responsable du bureau de programmation à Visions du Réel de 2017 à 2020, et est membre du comité de sélection depuis 2021. Il est également producteur, ainsi que programmeur pour la plateforme de documentaires en ligne Ténk.fr.

Die Wiederverzauberung der Wirklichkeit

DE Aurélien Marsais, Mitglied der Auswahlkommission – Übersetzt aus dem Französischen von Sophie Müller

Die Nacht wird von Autoscheinwerfern beleuchtet. Der Ort ist in der Dunkelheit schwer zu erkennen, aber unsere Augen gewöhnen sich allmählich und die wahrnehmbaren Geräusche geben uns Hinweise: Wir befinden uns auf dem Land, oder zumindest in einem Vorort. So beginnen die ersten drei Spielfilme von Alice Rohrwacher (*Corpo celeste*, 2011; *Le meraviglie*, 2014; *Lazzaro felice*, 2018). Diese Szenen entstammen einem Gefühl, das Rohrwacher als Kind mehrmals erlebt habe: Ihre Eltern, beide ImkerInnen in Umbrien, waren sich gewohnt, die kleine Alice auf ihre Honigleiter tourten durchs Land mitzunehmen, oft bis spät

greifen und sich von den realitätsverzerrenden göttlichen oder himmlischen Kräften überzeugen zu lassen.

Nicht nur Alice Rohrwacher beugt sich ständig, auch ihre ProtagonistInnen und sonstige Seelen, die ihre Filme bevölkern, machen es ihr nach. Ihr erster Spielfilm, *Un piccolo spettacolo* (Co-Regie mit Pier Paolo Giarolo), ist ein wunderbares Beispiel dieser Schräglage. Es ist ein Jugendwerk – sie beendete gerade erst ihr Studium der Literatur, der Philosophie, des Altgriechischen und der Religionswissenschaften – das ihre Freundschaft mit der Familie Solanas als Ausgangspunkt hat.

Der gesamte Herstellungsprozess der Filme Rohrwachers macht die Handarbeit und das Vergnügen zur Kernsache, in einer Form von Respekt sowohl für das Land als auch für das Bild

in die Nacht hinein¹. In der dichten Finsternis musste sie sich auf die schwachen Lichter und Geräusche verlassen, um zu erkennen, wo sie sich befand. Sich eine Welt vorstellen, die Augen öffnen und sie dann mit der Wirklichkeit vergleichen: Mit dieser Einleitung lädt Alice Rohrwacher in ihre Filmwelt ein. Die Folge wäre der umgekehrte Weg: die Wirklichkeit sehen und von da aus eine andere Welt gestalten, vielleicht dem Traum näher.

Mehrmales² spricht die Regisseurin so vom Geheimnis (oder vielleicht eher vom Rätsel) der menschlichen Sprache: Wenn uns etwas Schönes begegnet oder passiert, sagt man, es sei „zu schön, um wahr zu sein“, und wenn man einen wunderbar gelungenen Kunstgriff sieht: „Man könnte meinen, es sei wahr!“ Mit diesem Balanceakt zwischen „zu schön, um wahr zu sein“ und „man könnte meinen, es sei wahr“ spielt Rohrwacher indem sie das Fiktive bearbeitet, um die Wirklichkeit zum Vorschein zu bringen – die der Menschen, der sie nun eine Mythologie und etwas Magie wiederentdeckt. Um diese Übung zu meistern, ist eine schräge Beugung unumgänglich – nur so schafft man es, diese Welten zu be-

Diese deutschsprachige Familie lebt in einem von Pferden gezogenen Wanderzirkus und versetzt das dörfliche Italien mit der Schönheit ihrer Welt in Staunen, welches direkt aus Federico Fellinis *La strada* zu stammen scheint (von dem sich die Regisseurin übrigens hat inspirieren lassen für Gelsominas Namen in *Le meraviglie*). Giarolo und Rohrwacher bieten uns einen Blick hinter die Kulissen dieser fantastischen Jahrmarktwelt, die voller komplexer Fragen zum Nomadenleben der Familie Solunas ist, um ihre Magie herauszufischen: Es sind ihre Opfer, die die Existenz dieser bezaubernden Welt von zu seltener Freiheit erlauben – Welt, die durch das Kino gerettet werden muss, bevor sie verschwindet.

Alice Rohrwacher klammert sich an diese Welten und an diese freien Wesen, selbst wenn sie in ihren Filmen wieder auferstehen lassen muss. Der Begriff „wiederauferstehen“ ist hier nicht in seinem biblischen Sinn zu verstehen, sondern als eine Art Schöpfungsakt, in dem eine Bewegung stattfinden würde, von der Realität ausgehend, zum Prisma der Fiktion überlaufend und in einer Art „magischem Surrealismus“ endend. Denn wenn die Filmemacherin einen Glaubens-

überzeugung hat, dann ist das der Glaube an die Bilder: „Ich bin eine sehr religiöse Person“, lacht sie, „Bilder schaffen ist eine Art Glaube“³. Ihr erster Langfilm, *Corpo celeste*, der im Auftritt der Quinzaine des Cinéastes 2011 gezeigt und auf Anregung des Produzenten Carlo Cresto-Dina geschrieben wurde (seitdem Produzent aller ihrer Filme), entspricht genau diesem Sinne. Die Figur die sich hier beugt ist die 13-jährige Marta. Ihre verblüfften Augen schweifen über die Stadt. Sie spürt den Puls Kalabriens, dieser süditalienischen Region wo sie gerade gelandet ist, die von Landflucht verwüstet und von den wiederholten Tragödien toter Migranten vor der Küste gezeichnet ist. So beobachtet sie mit neugierigem Blick und mit der Leichtgläubigkeit eines vom Himmel herabgestiegenen Wesens die menschliche Tätigkeit hier auf Erden. Sie entdeckt eine religiöse Gemeinschaft, die aus kleinen Arrangements und Vorteilsgewährungen besteht. Die Ohrfeige, die ihr eine eifrig Frömmlein verpasst, zwang sie schliesslich in die brutale Realität der Welt und führt dazu, dass sie in einer sühnenden Geste ihre Unschuld einem jungen Mädchen anbietet, das noch an Engel glaubt. Danach muss sie sich alleine zurechtfinden, um den Weg der freien Wesen wiederzufinden.

Lazzaro, der junge Bauer mit der unschuldigen Gutmüdigkeit in *Lazzaro felice* (Preis für das beste Drehbuch bei den Filmfestspielen von Cannes in 2018), wird ebenfalls seiner Leichtgläubigkeit folgen. Es wird leider sein Untergang sein, aber nicht ohne ein göttliches Eingreifen auf halbem Weg. Diese Intervention erinnert natürlich an die biblische Geschichte der Auferweckung des Lazarus. Aber Rohrwacher verleiht Lazzaro noch lange nicht die Züge eines Heiligen, sondern vielmehr die eines Mannes von unendlicher Güte. Eine verdutzte Figur, ständig am Rand der Nichts und Löcher in die Luft starrend. Ein Wesen, das seit Urzeiten existiert und inmitten der menschlichen Perfide umherirrt. Eine unumgängliche Figur, der wir alle schon einmal begegnet sind – in der Literatur, ja, aber auch im Kino: Rohrwacher zitiert zum Beispiel Charlie Chaplin oder die Figur von Ninetto Davoli bei Pasolini⁴ – und die unser Vertrauen in die Menschheit wiedererweckt.

Marta, Lazzaro, die Gelsomina aus *Le meraviglie* oder die kleine Waise Serafina aus dem wunderbaren *Le pupille* (nominiert für den Oscar 2023), einer turbulenten Weihnachtsgeschichte, die von einem Brief Elsa Morantes an ihren Freund Goffredo Fofi inspiriert wurde... Jenseits der Leichtgläubigkeit dieser Charaktere geht es hier um die Unschuld der Kindheit. Im kindlichen Blick findet Alice Rohrwacher ihren Standpunkt, um unsere Welt zu betrachten, ihre Schwächen und Enttäuschungen zu erfassen, aber auch die Hoffnungen und Träume des jungen, noch unbekümmerten Alters. Sie geht sogar so weit, aus einem Haute-Couture-Kleid eine Figur zu machen, die in die unverständliche und verrückte Welt der Menschen katapultiert wird (*De Djess*, 2015). Man könnte dann sagen, dass die Filmemacherin uns dazu auffordert, eine andere Zeitlichkeit als die unserer hektischen Gegenwart zu erleben, einen Schritt zur Seite zu machen, wie ein Kind, das den Arm eines älteren Kindes nehmen würde, um es zu trösten, um ihm zu sagen, dass es alles doch nicht so schlimm ist...

Alice Rohrwacher lässt auch das Wirkliche wieder auferstehen, und zwar in seiner vergangenen Dimension. *Le meraviglie*, *Lazzaro felice*, und ihr

(die unter anderem mit Eliza Hittman, Larry Clark, Mia Hansen-Løve, Wim Wenders oder Nicolas Klotz zusammenarbeitete). Diese Wahl erscheint keineswegs aus altertümlichem Nostalgiewillen oder aus einer Vintage-Laune heraus, sondern eher als eine Ode an das Organische, an die Überraschung und das Unerwartete, sowie aus einer analogen Beziehung zur Welt, in einer Beziehung zwischen der Maschine, der Person die sie bedient und dem, was es aufzunehmen gilt. Es geht um das Kollektiv, um die Familie – mit ihrem Produzenten, der in jedem ihrer Filme präsent ist, und ihrer Schwester Alba Rohrwacher, die sowohl in ihren Lang- als auch Kurzfilmen zu sehen ist.

Und wenn man Rohrwachers Filme gesehen hat, bleiben einem viele (meistens sonnige) Bilder im Kopf, aber es ist unmöglich, sich nicht auch an die traditionellen Lieder in ihren Langfilmen zu erinnern, die oft mehrstimmig und polyphon gesungen werden, immer intradiegetisch. Wie ein Wunsch, die als Kinder gehörten Lieder, die nie verschwunden sind, an Leben zu behalten – eine Art letzte Spur, die nicht in Vergessenheit geraten darf. In ihrem Kurzfilm *Una canzone* (2014 anlässlich des 90-jährigen Bestehens des Istituto Luce in Rom gedreht) skizziert sie einen

1 Jonathan Romney, „Interview with film director Alice Rohrwacher: ‘Making images is a form of faith’”, *The Observer*, 31. März 2019.

2 Jonathan Romney, *Ibid.*

„NYFF Live: Alice Rohrwacher, Filmmaker in residence“, Gespräch mit Dennis Lim während des New York Film Festivals, 2017.

3 Jonathan Romney, „Interview with film director Alice Rohrwacher: ‘Making images is a form of faith’”, *The Observer*, 31. März 2019.

4 Antoine Duplan, „Alice Rohrwacher: ‘J’avais envie de faire un film qu’on ne peut pas raconter’”, *Le Temps*, 21. November 2018.

5 Wo Josh O’Connor zu sehen sein wird – bekannt für seine Rolle als Prinz Philip in *The Crown*, aber auch in Francis Lees *God’s Own Country* –, sowie Isabella Rossellini, Alba Rohrwacher und Carol Duarte.

6 Alice Rohrwacher, zitiert von Nick Vivarelli in seinem Artikel „The Crown‘ star Josh O’Connor, Isabella Rosselini set for Alice Rohrwacher’s ‘La chimera’“, *Variety*, 14. Februar 2022.

7 „NYFF Live: Alice Rohrwacher, Filmmaker in residence“, Gespräch mit Dennis Lim während des New York Film Festivals, 2017.

8 Alice Rohrwacher, *Una canzone*, 2014.

Eine Ode an das Organische, an die Überraschung und das Unerwartete

nächstes Werk *La chimera* – das wir 2023 entdecken werden⁵ – bilden eine Art Serie ohne chronologische Reihenfolge (*Le meraviglie* könnte in der Tat die Fortsetzung von *Lazzaro felice* sein). „Dieses Triptychon auf dem Land [...] stellt eine zentrale Frage: Was macht man mit der Vergangenheit? Ist die Vergangenheit einfach eine verschwundene Welt oder berührt sie unsere Gegenwart?“⁶

Der Fall der Bauern der Inviolata in *Lazzaro felice* stammt aus einem echten Fall der Leibesenschaft in den 90er-Jahren. Auch wenn die in *Le meraviglie* abgebildete Familie an die von Alice Rohrwacher erinnert, die in der Toskana als Tochter eines deutschen Bienenzüchter-Vaters aufwuchs, definiert sie den Film sicherlich nicht als autobiografisch. Auch hier geht es darum, Bilder, Figuren, ein Gebiet, aus dem Realen, dem Erlebten herauzbeschwören, um Überlegungen zu unserer Gegenwart anzustellen.

Der andere Glaube Rohrwachers könnte mit ihrem Land verbunden sein, seiner Bevölkerung und seiner vom Aussterben bedrohten Bauernschaft. Auf der Alfina-Hochebene, an der Grenze zu Latium, Umbrien und der Toskana (unweit vom Bolsenasee), drehte sie *Le meraviglie* und *Lazzaro felice* sowie mehrere Kurzfilme. Darunter auch *Quattro strade* (2020), der einen wunderbaren Einblick in die Inspirationsquellen gibt, die dieser Ort und die Menschen, die ihn bevölkern, auf ihre Arbeit haben. Mit ihrem „magischen Auge“ (ihrer Super-8-Kamera und einigen Metern abgelaufenen Films) filmt sie sie in all ihren poetischen und fabelhaften Facetten. *Omella contadina* (2020) hingegen ist ein Akt, der über das Staunen hinausgeht, denn sie organisiert hier zusammen mit dem Fotografen JR und den Bäuerinnen und Bauern der Region das Begegnungsritual der Landwirtschaft und der Biodiversität, die vom Profitstreben der multinationalen Agrarkonzerne getötet wurden.

In *Le meraviglie* (Gewinner 2014 des Grossen Preises der Jury in Cannes) – von ihrer eigenen Familie inspiriert (die zwei Schwestern sind hier zu vier), insbesondere von ihren Eltern, die dem in den späten 1960er-Jahren ererbten Ideal folgen, sich der Natur, der Region und der Selbstversorgung zu verpflichten – führt Alice Rohrwacher eine Hybridform ein, die sowohl aus nicht professionellen SchauspielerInnen, die vor Ort rekrutiert wurden, und einer professionellen Besetzung (Monica Bellucci, Alba Rohrwacher...) besteht. Die Hybridität sei für sie „die interessanteste, reinste Form“. Die Arbeits- und Filmbeziehungen nähren sich dann in beide Richtungen, wo die DarstellerInnen einen gemeinsamen Nenner auf der Grundlage des Dialogs finden müssen. Auf diese Weise werden die Profis zu einer Inspiration für die LaienschauspielerInnen, und im Gegenzug schöpfen sie Inspiration von der regional verankerten Lebensrealität der lokalen Beteiligten. Diese tiefe Verankerung widerspiegelt sich auch in der handwerklichen Arbeitsweise mit den Händen: Die bäuerlichen Familien der Region, die an *Lazzaro felice* beteiligt waren, bepflanzen das Tabakfeld, auf dem sie einige Monate später spielen. Der gesamte Herstellungsprozess der Filme Rohrwachers macht die Handarbeit und das Vergnügen zur Kernsache, in einer Form von Respekt sowohl für das Land als auch für das Bild.

ersten Versuch der Anwendung dieser Lieder: Sie sind das kraftvollste Medium, um die Vergangenheit zu vermitteln. Ein Kind sagt: „Wenn zwei oder drei Leute zusammen singen, könnte man meinen, sie seien hundert“⁸.

Auch wenn man bei Rohrwachers Arbeit von „magischem Realismus“ sprechen kann, sollte man nicht vergessen, dass es in erster Linie die Welt ist, wie sie durch ihr „magisches Auge“ gesehen wird, die wiederverzaubert wird. Bei näherer Betrachtung könnte man ihre Filmwelt als heidnisch bezeichnen, auf dem Papier als gegen den Strom schwimmend, und doch so tief verwurzelt in dem, was unsere Geschichten schon immer mit Leben erfüllt hat: Mensch und Natur. Selbst in ihrer dokumentaristischen Arbeit, wie zum Beispiel *Futura* (2021 an der Quinzaine des Cinéastes präsentiert) – einer sechshändigen „Reportage“ über die Covid-Periode, die die Ängste, Wünsche und Erwartungen der italienischen Jugend erforscht – gelingt es ihr, diesen jungen Erwachsenen, die sich ihrer Zukunft unsicher sind, neue Schönheit einzuhauen. Wie ein Zaubertrick taucht plötzlich die junge Agnese Graiani wieder auf, die wir in den Rollen der Marinella in *Le meraviglie* und der jungen Antonia in *Lazzaro felice* sahen.

In dieser Durchlässigkeit zwischen geträumten und gelebten Welten positioniert sich Alice Rohrwacher entschieden als Märchenerzählerin einer wiederverzauberten Wirklichkeit, in der das Trinken von Lichtstrahlen nicht nur eine blosse Fantasie ist, sondern eine Realität, die man nie aus den Augen verlieren sollte.



Nach seinem Studium der Sozialanthropologie und des Dokumentarfilms arbeitete Aurélien Marsais beim Festival Cinéma du Réel in Paris als Programm assistent und war 2015 an der Gründung der professionellen Plattform ParisDoc beteiligt. Anschließend koordinierte er von 2014 bis 2017 die États généraux du film documentaire in Lussas und trägt dort seither zur Auswahl „Expériences du REGARD“ bei. In Genf wohnhaft, war von 2017 bis 2020 Co-Leiter der Programmplanning bei *Visions du Réel* und ist seit der Gründung der Online-Dokumentarfilmplattform *Ténik.fr* für ihr Programm zuständig.

Re-Enchanting the Real

EN Aurélien Marsais, member of the selection committee – Translated from the French by Sarah Jane Moloney

Headlights illuminate the darkness of night. The place is scarcely recognisable, but our eyes gradually become accustomed to the darkness, and the discernible sounds offer us clues: we are in the countryside, or at least in some kind of 'peripheral' location. This is how all three of Alice Rohrwacher's first feature films (*Corpo celeste*, 2011; *Le meraviglie*, 2014; *Lazzaro felice*, 2018) begin. These scenes originate from a sensation that Rohrwacher experienced many times during her childhood: her parents, beekeepers in the Umbrian countryside, used to take the young Alice with them on their honey delivery rounds, which often went on late into the night¹. Plunged into darkness, she had to rely on faint lights and sounds to recognise where she was. Imagining a world, then opening your eyes and confronting the world you have imagined with reality: this is the first movement Alice Rohrwacher invites you to make in her films. The second would consist of the opposite journey: seeing reality, and from there imagining another world – a more dreamlike one, perhaps.

On several occasions, the director has evoked the mystery, or rather the enigma, of human language²: when we see or experience something beautiful, it seems "too beautiful to be real"; and when we see a wonderfully successful artifice, we exclaim: "it looks real!" It is this tightrope which Rohrwacher walks, manipulating fiction in order to bring out reality – that of human beings, into

piccolo spettacolo (co-directed with Pier Paolo Giarolo), is a perfect example of this movement. This early work – made right after completing her studies in literature, philosophy, ancient Greek and religious sciences – takes as its starting point her friendship with the Solunas family. This family, consisting of German-speaking parents and their children, make a living from their travelling circus drawn by horses, delighting rural Italy with the beauty of their world, which seems straight out of Federico Fellini's *La strada* (from which Rohrwacher drew inspiration for the name of the character Gelsomina in *Le meraviglie*). Giarolo and Rohrwacher invite us to go behind the scenes of this fantastical fairground universe, revealing complex issues related to the nomadic lifestyle of the Solunas, in order to extract its magic: it is their sacrifices that enable the existence of their enchanting universe, and of a freedom that is all too rare, and which must be recorded by the medium of cinema before it vanishes.

Alice Rohrwacher clings to these worlds and their free spirits, often resurrecting them in her films. The term "resurrect" is not to be taken here in its biblical sense, but rather as a kind of creative act in which a movement operates that starts from reality and moves through the prism of fiction in order to arrive at a kind of "magical surrealism". Indeed, if the filmmaker has one belief, it is certainly a belief in images. "I am a very religious person", she amusingly states; "making

which has been ravaged by exodus and scarred by the repeated tragedies of migrant persons who have died at sea. She observes the human activity of this earthly world with the curiosity and naivety of a being who has just descended from heaven. But what she discovers is a religious community festering in its shady dealings and electoral cronyism. A slap inflicted on her by a zealous bigot concludes her brutal awakening, leading her to offer her innocence to a young girl who still believes in angels in a kind of expiatory gesture. She will then have to find her own way back towards freedom.

Lazzaro, the good-hearted and innocent young farmer depicted in *Lazzaro felice* (which won the award for Best Screenplay at the 2018 Cannes Film Festival), also starts by following the path of his naivety. And while this unfortunately leads him to his downfall, it is not without the help of a divine intervention along the way. This intervention is of course reminiscent of the biblical episode of the resurrection of Lazarus. Rohrwacher does not, however, portray Lazzaro as a saint, but rather as a man of infinite goodness. A stupefied figure, forever standing on the edge of the void to better contemplate it. A being present since the dawn of time, wandering amid human perfidy. A figure that each of us has encountered – in literature, of course, but also in the cinema: Rohrwacher cites Charlie Chaplin, for example, or Pasolini's Ninetto Davoli⁴ – and who restores our faith in humanity.

Marta, Lazzaro, Gelsomina from *Le meraviglie*, or the little orphan Serafina from the wonderful *Le pupille* (nominated for an Oscar in 2023), a lively Christmas tale inspired by a letter from Elsa Morante to her friend Goffredo Fofi... Beyond the naivety of these characters, it is the innocence of childhood that is at stake. Alice Rohrwacher finds in the child's gaze a point of view from which to scrutinise our world, to grasp its weaknesses and disillusionments, but also the hopes and dreams of a yet unspoilt youth. She even goes so far as to make an haute couture dress into a character, propelled into the incomprehensible and crazy world of humans (*De Djess*, 2015). It seems that the filmmaker is inviting us to experience another temporality than that of our frenetic present,

to take a step to the side, like a child taking the arm of their older sibling to console them, inviting them to concede that none of this is so serious after all...

Alice Rohrwacher also resurfaces reality, in its past dimension. *Le meraviglie*, *Lazzaro felice*, and her next opus *La chimera* – which we will have the joy of discovering in 2023⁵ – form a kind of series without a definite chronological order (*Le meraviglie* could in fact be the sequel to *Lazzaro felice*). "This triptych on territory [...] poses a central question: what to do with the past? Is the past merely a lost world, or does it intimately concern our present?"⁶

Another of Rohrwacher's beliefs could be that which she has in her territory, its inhabitants, and its disappearing farming community: the Alfina plateau, on the border of Lazio, Umbria and Tuscany, where she filmed *Le meraviglie* and *Lazzaro felice*, as well as several short films. Among the latter, *Quattro strade* (2020) is a wonderful insight into the influence that this place and its inhabitants have had on her work. With her 'magic eye' (her Super 8 camera and a few feet of expired film), she films them in all their poetry and beauty. As for *Omelia contadina* (2020), it is more than just an act of wonder. Together with the photographer JR and the farmers of the region, she organises the funeral of the farming community and of biodiversity, killed off by the pursuit of profit by agro-food multinationals.

In *Le meraviglie* (winner of the Grand Prix at the Cannes Film Festival in 2014) – which was inspired by her own family (two sisters in this case became four), and in particular by her parents, who continued to pursue an ideal inherited from the late 1960s, devoted to nature, the land and self-sufficiency – Alice Rohrwacher implements a hybrid form, involving non-professional actors recruited locally, and professional actors (Monica Bellucci, Alba Rohrwacher...). For her, hybridity is "the most interesting, purest form".⁷ Working and filming relationships are thus mutually nurtured: the actors must find a common territory based on dialogue. In this way, the professionals become an inspiration for the non-professionals, while the professionals are inspired by the reality of life anchored in the territory of the local participants. This deep-rootedness is also that of an artisanal, manual way of working. In *Lazzaro felice*, it was the local farming families involved in the film who planted the tobacco field in which they performed a few months later. Rohrwacher's entire process of making films seems to espouse this manual, pleasure-oriented approach, in a form of respect for both the territory and the image. It is no coincidence that the filmmaker shoots almost entirely on film, mostly in 16mm, with the help of the talented director of photography Hélène Louvat (who has worked with Eliza Hittman, Larry Clark, Mia Hansen-Løve, Wim Wenders and Nicolas Klotz). This choice does not reflect a nostalgic sentiment or vintage whimsy, but represents rather an ode to the organic, to surprise and the unex-

pected, as well as an analogue relationship with the world, between the machine, its operator and what there is to be filmed. It is also a collective story: that of a family, which includes her producer, who is involved in each of her films, and her sister Alba Rohrwacher, who appears in both her feature films and her shorts.

Finally, although many, often dazzling images remain with us after watching Rohrwacher's films, it is impossible not to think also of the traditional songs that feature in her films. These are often sung in polyphony, and the performances are always intradiegetic. As if to bring to life those songs heard as a child, like a last vestige that must not be forgotten. In her short film *Una canzone* (made in 2014, to celebrate the 90th anniversary of the Istituto Luce in Rome), we can see the beginnings of a response to the use of these songs: they constitute the most powerful vehicle for transmitting the past. As one of the children in the film says: "When two or three people sing together, you could believe that there are a hundred".⁸

Although it is possible to speak of "magic realism" in Rohrwacher's work, it should be noted that it is above all the world as seen through her "magic eye" that is re-enchanted. For on closer inspection, her cinema could be described as pagan, against the grain and yet deeply rooted in what has always been the basis of our stories: humans and nature. Even in her most documentary work, such as *Futura* (presented in 2021 at the Directors' Fortnight) – a jointly directed chronicle shot during the Covid pandemic and which probes the fears, desires and expectations of the Italian youth – she manages to instil beauty in these young adults uncertain of their future. Then,

1 Jonathan Romney, "Interview with film director Alice Rohrwacher: 'Making images is a form of faith'", *The Observer*, March 31st 2019.

2 Jonathan Romney, *Ibid.*

"NYFF Live: Alice Rohrwacher, Filmmaker in residence", interview with Dennis Lim during the New York Film Festival, 2017.

3 Jonathan Romney, *Ibid.*

4 Antoine Duplan, "Alice Rohrwacher: 'J'avais envie de faire un film qu'on ne peut pas raconter'", *Le Temps*, November 21st 2018.

5 It will star Josh O'Connor – famous for his role as Prince Philip in *The Crown*, but also for his role in Francis Lee's *God's Own Country* – Isabella Rossellini, Alba Rohrwacher, and Carol Duarte.

6 Alice Rohrwacher quoted by Nick Vivarelli in his article "The Crown" star Josh O'Connor, Isabella Rossellini set for Alice Rohrwacher's "La chimera", *Variety*, February 14th 2022.

7 "NYFF Live: Alice Rohrwacher, Filmmaker in residence", interview with Dennis Lim during the New York Film Festival, 2017.

8 Alice Rohrwacher, *Una canzone*, 2014.



Corpo celeste

Rohrwacher's entire process of making films seems to espouse this manual, pleasure-oriented approach, in a form of respect for both the territory and the image

which she can then re-instill the mythological and the magical. This exercise requires the viewer to shift their perspective, to lean in order to look at these worlds askance, allowing themselves to be convinced by the divine or celestial forces that bend reality.

Just as Alice Rohrwacher is always leaning, so too are her protagonists and the other souls who populate her films. Her first feature film, *Un*

Corpo celeste (which opened the Directors' Fortnight in Cannes in 2011, and was written at the behest of the producer Carlo Cresto-Dina, who has since produced all her films) – is precisely in this spirit. The protagonist here is the thirteen-year-old Marta. With her wide-eyed gaze, she takes in the city and the pulse of Calabria, the region of southern Italy where she has just arrived,

Jean-Stéphane Bron

FR

Né à Lausanne en 1969, Jean-Stéphane Bron est diplômé de l'École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL). Ses documentaires traitent de questions de notre temps telles que la crise de la démocratie, la crise économique ou la montée du populisme, usant de ressorts dramaturgiques proches de ceux de la fiction. Parmi eux, *Connu de nos services* (1997), qui aborde le scandale des fiches politiques compilées par la Police fédérale dans les années 70-80 ; *Mais im Bundeshaus / Le Génie helvétique* (2003), un des succès majeurs du cinéma suisse au box-office avec plus de 100 000 entrées, qui suit les travaux d'une Commission parlementaire en charge d'une Loi sur le génie génétique ; ou *L'Expérience Blocher* (2013), portrait du milliardaire et dirigeant national-populiste Christoph Blocher qui soulève une vive polémique. *Cleveland contre Wall Street* (2010), sur la crise des subprimes, présenté au Festival de Cannes (Quinzaine des Réalisateur), est nommé aux Césars en France. Avec son film *L'Opéra de Paris* (2017), qui a réuni plus de 200'000 spectateurs dans les salles en Suisse et à l'international, Jean-Stéphane Bron a obtenu en 2018 et pour la troisième fois, le Prix du Cinéma suisse dans la catégorie meilleur documentaire. En 2021, le réalisateur signe *Cinq nouvelles du cerveau*, un long métrage qui aborde différentes questions vertigineuses liées aux avancées dans les domaines des neurosciences et de l'intelligence artificielle. Entre décembre 2021 et mai 2022, il tourne dans sa rue, à Lausanne, la série *Ma rue de l'Ale* pour la RTS, qui obtient un succès d'audience considérable.

DE

Jean-Stéphane Bron wurde 1969 in Lausanne geboren und studierte an der École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL). Seine Dokumentarfilme behandeln Themen unserer Zeit wie die Krise der Demokratie, die Wirtschaftskrise und den Aufstieg des Populismus. Er bedient sich dramaturgischer Mittel, die denen der Fiktion ähneln. Man kann es in vielen seiner Filme bemerken, u.a. *Connu de nos services* (1997), der den Skandal der politischen Akten thematisiert, die von der Bundespolizei in den 1970er und 1980er Jahren zusammengestellt wurden; *Mais im Bundeshaus* (2003), mit über 100'000 Eintritten, ist einer der grössten Kassenerfolge des schweizerischen Kinos, der die Arbeit einer mit einem Gentechnikgesetz betrauten parlamentarischen Kommission verfolgt; oder *L'Expérience Blocher* (2013), ein Porträt des Milliardärs und nationalpopulistischen Führers Christoph Blocher, das eine heftige Polemik auslöste. *Cleveland vs. Wall Street* (2010) über die Subprime-Krise wurde bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes (Quinzaine des Réalisateur) gezeigt und in Frankreich für den César nominiert. Sein Film *L'Opéra de Paris* (2017) fand anschliessend weltweiten Anklang. Im Jahr 2018 mit diesem Film, der über 200'000 Zuschauer ins Kino lockte, gewann Jean-Stéphane Bron zum dritten Mal den Schweizer Filmpreis in der Kategorie «Bester Dokumentarfilm». Im Jahr 2021 stellte Jean-Stéphane Bron den Spielfilm *Cinq nouvelles du cerveau* vor, der die verschiedenen faszinierenden und zugleich beunruhigenden Fragen im Zusammenhang mit den Fortschritten in den Bereichen Neurowissenschaften und künstliche Intelligenz beleuchtet. Zwischen Dezember 2021 und Mai 2022 drehte er in seiner Strasse in Lausanne die Serie für RTS *Ma rue de l'Ale*, die einen beachtlichen Quotenerfolg erzielte.

EN

Born in Lausanne in 1969, Jean-Stéphane Bron is a graduate of ECAL (Lausanne University of Art and Design). His documentaries deal with the issues of our time, such as the crisis of democracy, the economic downturn, and the rise of populism, wielding dramatic devices similar to those found in fiction. His documentaries include: *Connu de nos services* (1997), which addresses the scandal of the political files compiled by the Federal Police in the 1970s and 1980s; *Mais im Bundeshaus: Le Génie helvétique* (2003) – one of the greatest Swiss box-office successes, with over 100,000 tickets sold – which follows the work of a parliamentary committee tasked with passing a bill on genetic engineering; and *L'Expérience Blocher* (2013), a portrait of the billionaire and nationalist-populist leader Christoph Blocher, which generated considerable controversy. *Cleveland Versus Wall Street* (2010), about the subprime mortgage crisis, was presented at the Cannes Film Festival (Directors' Fortnight) and nominated for the Césars in France. With his film *The Paris Opera* (2017), which drew over 200,000 international spectators to the cinema, Jean-Stéphane Bron won the Swiss Film Award for the third time, in the Best Documentary Film category, in 2018. In 2021, he released *The Brain*, a feature-length film that tackles the dizzying issues regarding the progress being made in the fields of neuroscience and artificial intelligence. Between December 2021 and May 2022, he shot the series *Ma rue de l'Ale* in his own street, in Lausanne, for the RTS; the series proved wildly popular among audiences.

FILMOGRAPHIE

The Deal	2023
Ma rue de l'Ale	2022
Cinq nouvelles du cerveau	2021
La Vallée	2017
L'Opéra de Paris	2017
L'Expérience Blocher	2013
La Petite leçon de cinéma: le documentaire	2013
Cleveland contre Wall Street	2010
Traders	2009
Mon frère se marie	2006
Le Génie helvétique	2003
En cavale	2001
La Bonne Conduite (5 histoires d'auto-école)	1999
Connu de nos services	1997
Ted Robert, le rêve américain	1996
12, chemin des Bruyères	1995



L'Expérience Blocher

Le documentaire performé par le prisme de la fiction

FR Emmanuel Chicon, membre du comité de sélection

« Qu'elle en ait ou non conscience, la pratique documentaire postule que tout homme est porteur de fiction dans la mesure où il est sujet parlant. Filmer la parole de chacun commence par l'écouter, c'est-à-dire par supposer un spectateur pris dans une passion de l'écoute. (...) L'homme ordinaire du cinéma, qui est le spectateur, désire lui aussi de l'acteur de passage qu'il devienne personnage. Il se projette dans la fiction filmée de tout un chacun. Une vie parle à des vies, la même langue, ou une autre, familière ou étrangère – et le spectateur habite les échos comme il habite les miroirs. » – Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, 2012

Quand on cherche à le situer sur une carte topographique récente des cinéastes dont la profession de foi serait de nature « documentaire », Jean-Stéphane Bron se revendique agnostique.

Ses penchante le portent moins vers les héritier-e-s du cinéma direct, animé-e-s par le désir d'accoucher d'une réalité fantasmée pure, que vers ceux-celles qui travaillent la forme, pour qui le réel n'est qu'un substrat, un point de départ. Parmi ses influences, il cite plus volontiers Dindo ou Kramer que Wiseman : « Je rejette ce rapport à la réalité qui se voit transcendée par le geste quasiment religieux de l'enregistrer selon certains principes. Je suis du côté de ceux qui pensent que [cela] ne suffit pas à provoquer de miracle, car le miracle se construit¹. » Autrement dit, le documentariste ne joue pas aux dés. Même si le hasard lui fait parfois des cadeaux, il mène presque une expérience de physique quantique : son point de vue crée l'objet ; le regard porté sur une situation qui engage des protagonistes en modifie le cours ; l'interaction entre filmeur et filmé-e-s fait apparaître un champ de forces où des subjectivités entrent en collision de part et d'autre de la caméra, celle d'un metteur en scène aux prises avec des personnes interprétant leur propre rôle. Apparu-e-s dans la lumière de la quinzaine de films réalisés par Jean-Stéphane Bron depuis la fin des années 1990, nous en avons fait nos doubles archétypiques, de Claude Muret (*Connu de nos services*, 1997) à Maya Graf (*Le Génie helvétique*, 2003), de Barbara Henderson (*Cleveland contre Wall Street*, 2010) à Christoph

Blocher (*L'Expérience Blocher*, 2013), de Mikhail Timoshenko (*L'Opéra de Paris*, 2017) à Hadrien Pouget (*Cinq nouvelles du cerveau*, 2022), tous-tes sont devenu-e-s, pour les nombreux-ses spectateur-ice-s des salles obscures qui s'y sont (ou non) identifié-e-s, les héroïne-s de récits documentaires d'autant plus passionnantes qu'ils ont été élaborés avec des procédés narratifs qui les apparaissent au cinéma de fiction dominant.

Mais avant d'entrer en matière, repenchons-nous un peu sur les courbes de niveau de notre carte, en évoquant brièvement le novicité du réalisateur. Après un passage rapide à l'italienne Ipotesi Cinema fondée par Ermanno Olmi, c'est surtout au Département audiovisuel et informatique (DAV) de l'ECAL – École cantonale d'art de Lausanne, sous la direction de Yves Yersin que Bron fait ses premières armes. De ce der-

passe par les corps, le langage, la manière dont il convainc les protagonistes de se (dé)partager les un-e-s les autres l'espace de ses films.

Mais Jean-Stéphane Bron se fiche bien des mythes folkloriques qui figent les couleurs des pièces aménées à se déplacer sur le damier national. L'identité qu'il cherche à représenter est plurielle, il faut la performer, afin de faire surgir une vérité complexe tenant compte des artifices du tournage et du montage. Il développe ses histoires à partir de questions élémentaires telles que : pourquoi un Etat « neutre » et prospère en vient à espionner une partie des citoyen-ne-s ? Qu'est-ce que la parole politique ? Comment montrer les logiques folles du capitalisme financiarisé ? Quel est l'imaginaire des scientifiques qui cherchent à comprendre et à répliquer le fonctionnement de notre cerveau ? Ces interrogations

Le documentaire constitue un moyen d'arriver à la fiction, et un espace de contraintes à l'intérieur duquel il est possible de trouver sa liberté

nier, il retiendra notamment que le documentaire constitue un moyen d'arriver à la fiction, et un espace de contraintes à l'intérieur duquel il est possible de trouver sa liberté. Il a, d'autre part, grandi en même temps que Lionel Baier ou Ursula Meier², qui se sont depuis le début des années 2000 davantage illustré-e-s dans la fiction, avec lesquelles il partage au moins une certaine manière de voir le cinéma, plus légère et ludique, doublée d'un rapport moins frontalement critique de l'identité nationale³. Une grande partie de la filmographie de Jean-Stéphane Bron, du moins jusqu'à sa controversée « expérience » avec le leader populiste de l'UDC, n'a cessé d'interroger la condition helvétique : « À partir du moment où tu n'essais pas d'échapper à l'endroit d'où tu viens, ce questionnement est compris dans le prix », plaisante-t-il. L'étude de l'éthos suisse n'est pourtant jamais le point de départ de ses récits ; il est présent, dans les coulisses – lui qui aime tant filmer depuis cette position précise –,

sont adressées au « peuple qui manque⁴ », afin de le constituer dans la salle, en bousculant ses convictions, en provoquant son indifférence, en élaborant des processus purement cinématographiques d'identification, destinés à faciliter notre adhésion comme spectateur-ice-s aux intrigues qui se déroulent sous nos yeux.

Tous les coups ne sont pas permis quand on cherche à impliquer des vrai-e-s « acteur-ice-s » dans un récit. Quelqu'un-e qui prend le risque d'être filmé-e mérite qu'on lui donne la possibilité de pouvoir tirer son épingle du jeu. Le documentariste romand ne déroge pas à ce principe de base : « À partir du moment où l'on expose des personnages, il faut exercer un devoir moral vis-à-vis d'eux⁵ ». Et l'art de Bron consiste à soigneusement distribuer les rôles des « gentil-e-s », comme des « méchant-e-s » – appel du pied au cinéma de genre qui veut que plus ces dernier-e-s sont réussie-s, parce qu'ambigu-e-s, meilleure sera l'histoire. Ainsi Ernest Hartman,

l'ex-flic lausannois, jugé trop zélé à l'époque par le militant Claude Muret qu'il pistait, se « retourne » – feinte cabotine ? – au milieu de *Connu de nos services*, passant en quelque sorte de son côté, déplorant que la jeunesse actuelle soit si « endormie » ; Keith Fisher, l'avocat de Wall Street, retors à souhait et maniant l'argument d'autorité comme pas un, dont le rôle est essentiel pour l'exposition de tous les points de vue au cours du procès fictif qui se tient au palais de justice de Cleveland ; la relation humaine entre les Pouget – le père neuroscientifique « darwinien » et son fils, brillant

Cette voix off à la première personne a une autre fonction, qui vient sans cesse rappeler aux spectateur-ice-s de prendre une distance critique avec les images. S'il lui enlève la maîtrise de la parole, il prend également le contrôle du corps de son ennemi en lui proposant ses propres mises en scène : l'habitacle de sa voiture, avec laquelle il sillonne le pays, traitée comme la coulisse du pouvoir et l'image symbolique de l'enfermement – qui fonctionne aussi comme une réminiscence du trader incarné par Robert Pattinson dans le *Cosmopolis* de Cronenberg –, ou la villa

1 Propos recueillis par Mireille Berton, « Un cinéaste helvétique entre particularismes et universalisme », *Décadrages*, 3, 2004.

2 Avec lesquelle-s – ainsi que Frédéric Mermoud – il a fondé en 2009 Bande à part Films, un outil de production et de distribution basé à Lausanne.

3 Contrairement aux films plus militants de la génération des années 1960–1970, comme ceux du « Groupe 5 » dont faisaient partie Alain Tanner et Claude Goretta.

4 Mireille Berton, *Ibid*.

5 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Éditions de Minuit, 1985.

6 Mireille Berton, *Ibid*.

7 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Éditions du Seuil, 2014 (1993).

« À partir du moment où l'on expose des personnages, il faut exercer un devoir moral vis-à-vis d'eux »

chercheur en intelligence artificielle hanté par le doute – à travers laquelle semble se jouer le futur de l'humanité ; Johannes Randegger, encore, incarnation d'une des facettes du conservatisme helvétique, celui des milieux d'affaires zurichois, confiant à la caméra que son envie de gagner les joutes du Palais fédéral se fonde sur un sentiment d'humiliation vécu dans l'enfance. En donnant à chacun-e sa chance dans les situations conflictuelles qu'il filme, le cinéaste travaille la place des spectateur-ice-s, les rend actif-ve-s, car il les amène à se demander ce qu'ils-elles feraient en pareille circonstance.

C'est avec *Le Génie helvétique* – son premier long métrage, qui le consacre auprès du grand public – que Jean-Stéphane Bron met véritablement en place son système fictionnel documentaire, en s'attaquant à un non-lieu dramaturgique : les travaux d'une commission parlementaire. Le réalisateur trouve le principe général du film pendant les six premiers mois de recherche et d'observation. Il se place de l'autre côté de la porte où se déroulent les débats et construit la première partie du film sur les paroles rapportées et le hors-champ. En jouant le rôle du profane qui se pose en confident des protagonistes, Bron délimite un espace de proximité qui nous rend partie prenante, alors que nous occupons habituellement la position de tiers-exclu du champ politique. La plupart des petits arrangements verbaux entre ces parlementaires dignes de Capra n'ont pas été pris sur le vif : ils ont été joués, répétés, rejoués, chacun-e se pliant au désir du cinéaste de « s'interpréter » dans l'histoire en train de s'écrire. Nous avons l'impression d'être dans les coulisses d'un théâtre où les acteur-ice-s viennent raconter ce qu'ils-elles jouent sur scène. Dans la deuxième partie, consacrée aux votes en plénière, la multiplicité des points de vue, le montage rythmique et contrapuntique, les raccords-regards reconstruisent un espace public qui, ainsi stylisé, devient le lieu de dénouement d'un drame dont nous avons intériorisé les enjeux.

Pour ses projets suivants, le réalisateur romand va approfondir cette approche consistant à concevoir des univers fictionnels à partir d'un matériau puisé dans la réalité. *Cleveland contre Wall Street*, inscrit dans le sillage des classiques films de procès hollywoodiens, repose lui aussi sur un récit linéaire, homogène et cohérent semblant « se raconter » lui-même, une psychologisation des personnages (en recourant à des séquences qui nous sortent momentanément des audiences) et la fabrication d'une illusion de réalité qui procède par un effacement de l'équipe de tournage, quitte à nous avertir dans les cartons d'ouverture que cette fois, contrairement au film précédent (et d'ailleurs nous le ne savions pas !), « rien n'a été écrit ou répété et chacun va exprimer spontanément sa vérité ». Ce que viendra confirmer le verdict, qui rend le simulacre plausible, cathartique – réel, donc, parce qu'il frustre justement nos rêves de justice sociale.

S'il fallait trouver des visages pour incarner le monde abstrait de la finance dérégulée, il en est un autre – inquiétant, parce qu'il avance masqué sur les ruines laissées dans le sillage de cette dernière – que Bron va affronter dans son film suivant, au cours d'un duel dont nous serons les témoins. Le cinéaste romand, parfaitement conscient que le cinéma est « une redoutable machine à fabriquer de l'empathie » prend le risque, en filmant Christoph Blocher, de le rendre fréquentable. Il lui faut trouver une forme évitant la simplification rassurante de la caricature – qui sert les desseins de toute chef-fe populiste – et se frayer un chemin, face à l'ennemi, entre deux régimes possibles : se mettre en scène et en opposition à travers une présence active dans le plan, ou choisir l'observation distante. Bron choisit la position très inconfortable du funambule s'adressant à sa « bête noire politique » dans un dialogue indirect écrit à partir des propos réels tenus hors-champ par Blocher, qui reflète la vie intérieure d'un homme prétendant « ne pas se connaître ».

bunkerisée où se retranche ce Nosferatu moderne pour contempler, à l'abri des regards, sa collection de portraits du peintre Robert Anker. En jouant à nouveau sur les codes du film de genre (tendance fantastique cette fois), tout en menant une enquête précise sur la résistible ascension d'un homme qui, en l'espace de vingt ans, a radicalement transformé le paysage politique de son pays, Bron tend un miroir à ses compatriotes – ce qui lui sera beaucoup reproché – et fait du populisme incarné par Blocher et ses héritier-e-s le symptôme d'un complexe obsidional inscrit dans l'inconscient collectif.

Dans son livre *Qu'est-ce que la politique ?*, Hannah Arendt postulait que les préjugés commençaient à devenir dangereux quand ils entraient en conflit ouvert avec la réalité, pour se transformer en visions du monde arrêtées, ce qu'on appelle communément des idéologies. Et qu'il était nécessaire, pour les combattre, de ramener « les préjugés eux-mêmes aux jugements qu'ils recèlent en eux, et ces derniers à leur tour aux expériences qui leur ont donné le jour. » Jean-Stéphane Bron se situe à cet endroit précis qui tente, film après film, de déconstruire les inévitables a priori et lieux communs consubstantiels au vivre-ensemble en adoptant la position d'un profane qui ne sait rien et nous guide dans les méandres de la réalité. Et au bout de cet échange performatif triangulaire entre un metteur en scène, des personnage-s et un public, qui constitue l'opération majeure du cinéma, une vérité apparaît. Familière, chargée de contradictions et d'ambiguités, elle nous ressemble.



Membre du comité de sélection de Visions du Réel depuis 2010, Emmanuel Chicon a été journaliste et critique de cinéma, en particulier documentaire, pour *L'Humanité* et a réalisé une vingtaine de documentaires radio pour France Culture, RFI et la RTBF. Collaborateur ponctuel au département Cinéma/Cinéma du réel de la HEAD-Genève sur l'écriture sonore, il a également été actif entre 2012 et 2022 au sein du collectif de réalisateur-e-s Sans Canal Fixe, basé à Tours, et est membre de La Fabrique documentaire (Paris).

Der performierte Dokumentarfilm aus der Perspektive der Fiktion

DE Emmanuel Chicon, Mitglied der Auswahlkommission – Übersetzt aus dem Französischen von Sophie Müller

„Unabhängig davon, ob sie sich dessen bewusst ist oder nicht, postuliert die dokumentarische Praxis, dass jeder Mensch Fiktionsträger ist, insofern er ein sprechendes Subjekt ist. Das Wort eines jeden zu filmen beginnt damit, ihm zuzuhören, d. h. mit der Annahme eines Zuschauers, der von einer Leidenschaft für das Zuhören ergriffen ist. (...) Der gewöhnliche Mensch des Kinos, nämlich der Zuschauer, wünscht ebenfalls sich vom vorübergehenden Schauspieler, dass er zur Figur wird. Er projiziert sich selbst in die gefilmte Fiktion eines jeden Menschen. Ein Leben spricht andere Leben an, in derselben Sprache oder in einer anderen, vertraut oder fremd – und der Zuschauer existiert in den Echos, so wie er auch in Spiegelbildern einkehrt.“ – Jean-Louis Comolli: *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique*, 2012

Wenn man versucht, ihn auf einer aktuellen Landkarte der Filmschaffenden zu situiieren, deren Glaubensbekenntnis „dokumentarischer“ Natur wäre, dann behauptet Jean-Stéphane Bron, Agnostiker zu sein. Seine Vorlieben führen ihn weniger zu den Erben des Direct Cinema, die von dem Wunsch beseelt sind, eine reine Fantasiewirklichkeit zu gebären, als zu denen, die die Form gestalten, für die das Reale nur ein Substrat, ein Ausgangspunkt ist. Unter seinen Einflüssen nennt er eher Richard Dindo oder Robert Kramer als Frederick Wiseman: „Ich lehne dieses Verhältnis

Gegenstand; der Verlauf einer Situation, in der Protagonist:innen involviert sind, wird von seinem Blick beeinflusst; in der Interaktion zwischen Filmenden und Gefilmierten entsteht ein Kraftfeld, in dem die Subjektivitäten auf beiden Seiten der Kamera kollidieren – die Kamera eines Regisseurs, der sich mit Figuren auseinandersetzt, die ihre eigene Rolle interpretieren. Diese Figuren stehen im Rampenlicht der fünfzehn Filme, die Jean-Stéphane Bron seit dem Ende der 1990er-Jahre drehte und wir haben sie zu unseren archetypischen Doppelgänger:innen gekürt: Von Claude Muret (*Connu de nos services*, 1997) bis Maya Graf (*Mais im Bundeshaus*, 2003), von Barbara Henderson (*Cleveland versus Wall Street*, 2010) bis Christoph Blocher (*L'Expérience Blocher*, 2013), von Mikhal Timoshenko (*L'Opéra de Paris*, 2017) bis Hadrien Pouget (*The Brain – Cinq nouvelles du cerveau*, 2022) – sie alle wurden zu den Helden:innen spannender Doku-Erzählungen, dank narrativen Verfahren ähnlich denen des vorherrschenden Spielfilms.

Schauen wir uns nun die Höhenlinien unserer Karte etwas genauer an, um Brons Noviziat anzusprechen. Nach einer kurzen Etappe in der italienischen Schule Ipotesi Cinema, die von Ermanno Olmi gegründet wurde, macht Bron seine ersten Schritte vor allem in der Abteilung für Audiovisuelles und Informatik (DAVI) der École cantonale

sowie ein gemässigt frontal kritisches Verhältnis³ zur nationalen Identität. Ein grosser Teil von Jean-Stéphane Brons Filmografie, zumindest bis zum heiss umstrittenen Porträt des populistischen SVP-Vorsitzenden *L'Expérience Blocher*, stellt die helvetische Situation immer wieder kritisch in Frage: „Solange du nicht versuchst, dem Ort zu entkommen, von dem du her kommst, ist diese Hinterfragung im Preis begriffen“, scherzt er. Die Erforschung des Schweizer Ethos ist jedoch nie der Ausgangspunkt seiner Erzählungen: Als Filmschaffender ist er hinter den Kulissen präsent – wo er sowieso am liebsten filmt –, er arbeitet mit Körper, mit Sprache, und überzeugt so die Schlüsselfiguren, den Raum seiner Filme (unter- und miteinander) zu teilen.

Aber Jean-Stéphane Bron ist es egal, welche volkstümlichen Mythen die Farben der Figuren festzeichnen, die auf dem nationalen Schachbrett bewegt werden. Die Identität, die er darstellen versucht, ist pluralistisch, man muss sie zur Schau tragen, um eine komplexe Wahrheit hervorzu bringen, die die Kunstgriffe der Dreharbeiten und des Schnitts berücksichtigt. Er entwickelt seine Geschichten aus elementaren Fragen wie: Warum spinnt ein „neutraler“ und florierender Staat einen Teil der Bevölkerung aus? Was ist politisches Wort? Wie kann man die irrsinnigen Denkweisen des Finanzmarktkapitalismus aufzeigen? Wie sieht die Vorstellungswelt der Wissenschaftler:innen aus, die versuchen, die Funktionsweise unseres Gehirns zu verstehen und zu replizieren? Diese Fragen sind an das „fehlende Volk“⁴ gerichtet, um es im Kinosaal zu konstituieren – und zwar indem Überzeugungen aufgerüttelt werden und Gleichgültigkeit provoziert wird, mit rein filmischen Identifizierungsprozessen, die uns Zuschauer:innen helfen, uns in die Handlung zu vertiefen.

Es sind nicht alle Mittel erlaubt, wenn man versucht, echte „Akteure“ in eine Erzählung einzubeziehen. Jemand, der das Risiko eingeht, gefilmt zu werden, verdient es, abspringen zu dürfen. Der Westschweizer Dokumentarfilmer hält an diesem Grundprinzip fest. „Von dem Moment an, in dem man Figuren ins Scheinwerferlicht stellt, hat man ihnen gegenüber eine moralische Verantwortung.“⁵ Und Brons Kunst besteht darin,

sowohl die „Guten“ als auch die „Bösen“ sorgfältig zu casten – ein Wink mit dem Zaunpfahl an das Genrebüro, das besagt, dass je erfolgreicher (weil zweideutig) letztere Figuren sind, desto besser die Story. So schwenkt der ehemalige Lausanner Polizist Ernest Hartman, der damals vom Aktivisten Claude Muret (dem er auf der Spur war) als zu eifrig beurteilt wurde, inmitten von *Connu de nos services*, um – ein gekünsteltes Täuschungsmanöver? –; wobei er gewissmassen auf die andere Seite wechselt, wenn er bedauert, dass die heutige Jugend so „verschlafen“ sei. Keith Fisher, Wall Street-Anwalt, geht auf verschlagene Weise mit Autoritätsargumenten um wie kein anderer, denn seine Rolle ist entscheidend für die Darstellung aller Gesichtspunkte während des fiktiven Prozesses im Gerichtsgebäude von Cleveland. Die Zukunft der Menschheit scheint auf der menschlichen Beziehung zwischen den Pougets, dem Vater, einem „darwinistischen“ Neurowissenschaftler, und seinem Sohn, einem brillanten, von Zweifeln geplagten Forscher im Bereich der künstlichen Intelligenz, zu ruhen. Johannes Randegger, der seinerseits eine der Facetten des helvetischen Konservatismus – die der Zürcher Wirtschaftskreise – verkörpert, vertraut der Kamera an, dass sein Wunsch, Wahlen im Bundeshaus zu gewinnen, auf einem Gefühl der Demütigung beruht, das er in seiner Kindheit erlebt habe. Indem der Filmmacher in gefilmten Konfliktsituationen allen eine Chance gibt, setzt er den Zuschauenden in eine aktive Position, der sich nun fragt, was er selbst in einer solchen Situation tun würde.

Mit *Mais im Bundeshaus*, seinem ersten Langfilm, macht Jean-Stéphane Bron sich einen Namen beim breiten Publikum und baut sein System für fiktive Dokumentarfilme auf. Er greift einen dramaturgischen Nischenort an: die Arbeit einer parlamentarischen Kommission. Der Regisseur findet das Grundprinzip des Films während der ersten sechs Monate der Recherche und Beobachtung. Er postiert sich draussen vor der Tür, wo die Debatten stattfinden, und baut den ersten Teil des Films auf mündlichen Darlegungen und auf dem Off. Indem er die Rolle des Laien spielt, dem sich die Figuren anvertrauen, begrenzt Bron einen Nahraum, der uns zu Beteiligten macht, während wir normalerweise die Position eines aus dem politischen Feld ausgeschlossenen Dritten einnehmen würden. Die meisten dieser Frank Capra-würdigen verbalen Abläufe zwischen Abgeordneten wurden nicht spontan aufgenommen, sondern wurden nachgespielt und geprobt,

wobei sich jedo und jeder dem Wunsch des Filmmachers beugte und sich in die Geschichte, die gerade geschrieben wurde, „hineininterpretierte“. Wir haben das Gefühl, hinter den Kulissen eines Theaters zu sein, wo die Schauspieler:innen uns erzählen, was sie auf der Bühne spielen. Im zweiten Teil, der den Abstimmungen im Plenum gewidmet ist, rekonstruiert die Vielzahl der Blickwinkel, die rhythmische und kontrapunktierte Montage und die Blickabfolgen einen öffentlichen Raum, der auf diese Weise stilisiert zum Ort der Auflösung eines Dramas wird, dessen Herausforderungen wir verinnerlicht haben.

In seinen nächsten Projekten wird der Westschweizer Regisseur diesen Ansatz, fiktionale Welten auf der Grundlage von Material aus der Realität zu entwerfen, weiter vertiefen. Auch *Cleveland versus Wall Street*, der in die Fussstapfen der klassischen Hollywood-Gerichtsfilmen tritt, basiert auf einer linearen, homogenen und kohärenten Erzählung, die sich selbst zu

„Von dem Moment an, in dem man Figuren ins Scheinwerferlicht stellt, hat man ihnen gegenüber eine moralische Verantwortung“

„erzählen“ scheint, einer Psychologisierung der Charaktere (durch Sequenzen, die uns vorübergehend aus den Gerichtsverhandlungen herausheben) und der Schaffung einer Illusion von Realität, die durch das Ausblenden des Filmteams erreicht wird, auch wenn im Vorspann gewarnt wird, dass dieses Mal, im Gegensatz zum vorherigen Film (und übrigens wussten wir das nicht?) „nichts geschrieben oder geprobt wurde und jeder spontan seine Wahrheit ausdrücken wird“. Dies wird durch das Urteil bestätigt, das das Scheinbild plausibel, kathartisch, und somit real macht, weil es eben unsere Träume von sozialer Gerechtigkeit frustriert.

Müsste man jemanden finden, der die abstrakte und deregulierte Finanzwelt verkörpern sollte, dann gibt es tatsächlich ein beunruhigendes Antlitz, welches maskiert durch die hinterlassenen Fussstapfen schreitet, dem Bron in seinem nächsten Film die Stirn bieten wird. Obwohl sich der Westschweizer Filmmacher sehr wohl be-



Cleveland contre Wall Street

wusst ist, dass das Kino „eine furchterregende Maschine zur Herstellung von Empathie“ ist, geht er das Risiko ein, Christoph Blocher zugänglich zu machen, wenn er ihn filmt. Er muss eine Form finden, die die beruhigende Vereinfachung der Karikatur vermeidet – denn sie würde den Absichten eines jeden populistischen Parteiführers dienen – und sich im Angesicht des Feindes einen Weg zwischen zwei möglichen Regimes bahnen: sich durch eine aktive Präsenz im Bild in Szene setzen und in Opposition treten oder sich für eine distanzierte Beobachtung entscheiden. Bron wählt die sehr ungemütliche Position des Seitänzers und wendet sich in einem indirekten Dialog an seinen „politischen Angstgegner“, und zwar mithilfe von tatsächlichen Äusserungen Blochers in der Off-Stimme, die das Innleben eines Mannes widerspiegeln, der behauptet, „sich selbst nicht zu kennen“.

Dieser Ich-Erzähler aus dem Off hat ausserdem die Funktion, das Publikum immer wieder daran zu erinnern, eine kritische Distanz zu den Bildern einzunehmen. Er nimmt ihm die Kontrolle über die Sprache, und gleichzeitig auch die Kontrolle über den Körper seines Feindes, indem er ihm seine eigenen Inszenierungen unterbreitet: der Innenraum seines Autos, mit dem er das Land durchqueret, wird als Kulisse der Macht und als Symbolbild des Eingesperrtseins behandelt – und findet Anklänge an den von Robert Pattinson gespielten Trader in Cronenbergs *Cosmopolis* – oder die bunkerartige Villa, in der sich der moderne Nosferatu zurückzieht, um seine vor neugierigen Blicken geschützte Porträtsammlung des Malers Robert Anke zu betrachten. Bron spielt erneut mit den Codes des Genrefilms (diesmal des fantastischen), während er eine genaue Untersuchung des aufhaltsamen Aufstiegs eines Mannes durchführt, der innerhalb von zwanzig Jahren die politische Landschaft seiner Landes radikal verändert hat. Er hält seinen Landsleuten einen Spiegel vor – was ihm vielfach vorgeworfen wird – und macht den von Blocher und seinen Erben verkörperten Populismus zum Symptom eines im kollektiven Unterbewusstsein verankerten Besetzungscomplexes.

In seinen nächsten Projekten wird der Westschweizer Regisseur diesen Ansatz, fiktionale Welten auf der Grundlage von Material aus der Realität zu entwerfen, weiter vertiefen. Auch *Cleveland versus Wall Street*, der in die Fussstapfen der klassischen Hollywood-Gerichtsfilmen tritt, basiert auf einer linearen, homogenen und kohärenten Erzählung, die sich selbst zu

Emmanuel Chicon ist seit 2010 Mitglied des Auswahlkomites von *Visions du Réel*. Er war Journalist und Filmkritiker, insbesondere im Bereich Dokumentarfilm, für *L'Humanité* und hat rund zwanzig Radiodokumentarfilme für France Culture, RFI und RTBF produziert. Er ist punktueller Mitarbeiter am Département Cinéma/Cinéma du réel der HEAD-Genf zum Thema „écriture sonore“. Zwischen 2012 und 2022 war er außerdem aktiv in dem in Tours ansässigen Regisseurskollektiv Sans Canal Fixe, und ist Mitglied von La Fabrique documentaire (Paris).

1 Gesammelt von Mireille Berton, „Un cinéaste helvétique entre particularismes et universalisme“. *Décadrages*, 3, 2004.

2 Zusammen mit ihnen und Frédéric Mermoud gründet er 2009 Bande à part Films, ein Produktions- und Vertriebsinstrument mit Sitz in Lausanne.

3 Im Gegensatz zu den militanteren Filmen der Generation der 1960er und 70er-Jahre, z. B. der „Groupe 5“ zu der Alain Tanner oder Claude Goretta gehören.

4 Mireille Berton, *Ibid*.

5 Gilles Deleuze, *Kino 2: Das Zeit-Bild*. Suhrkamp, Berlin, 2001 (1985). Éditions de Minuit, 1985.

6 Mireille Berton, *Ibid*.

7 Hannah Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass 1950–1959*. Piper, München 1993.

Documentary Performed Through the Prism of Fiction

EN Emmanuel Chicon, member of the selection committee – Translated from the French by Sarah Jane Moloney

"Whether it does so consciously or not, documentary practice postulates that every human being is the bearer of fiction insofar as they are a speaking subject. Filming people's words begins by listening to them, that is, by assuming the existence of a spectator engrossed in listening (...) The ordinary cinemagoer also wants the transient actor to become a character. They project themselves into the filmed fiction. A life speaks to lives, in the same language or in another, familiar or foreign – and the spectator inhabits echoes as they inhabit mirrors." – Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, 2012

When one tries to place Jean-Stéphane Bron on a recent topographical map of filmmakers who profess to belong to the "documentary" faith, Jean-Stéphane Bron claims to be agnostic. His inclinations tend less towards the heirs of direct cinema, who are driven by the desire to give birth to a reality they imagine to be pure, than towards those who work on form, and for whom reality is only a substrate, a starting point. Among his influences, he cites Richard Dindo and Robert Kramer more readily than Frederick Wiseman: "I reject this relationship to reality which is transcended by the quasi-religious gesture of recording it according to certain principles. I am on the side of those who think that [this] is not enough to create a miracle, because miracles are engineered."¹ In other words, the documentary filmmaker does not gamble. Even if fate sometimes deals him a good hand, it could be said that he is conducting an experiment in quantum physics: his point of view creates the object; the way in which one

or so films directed by Jean-Stéphane Bron since the end of the 1990s, into our archetypal doubles. From Claude Muret (*Connu de nos services*, 1997) to Maya Graf (*Le Génie helvétique*, 2003), from Barbara Henderson (*Cleveland contre Wall Street*, 2010) to Christoph Blocher (*L'Expérience Blocher*, 2013), from Mikhail Timoshenko (*L'Opéra de Paris*, 2017) to Hadrien Pouget (*Cinq nouvelles du cerveau*, 2022); all of them have become, for the many cinemagoers who have identified with them (or not), the heroes and heroines of documentary narratives that are all the more fascinating because they have been crafted with narrative techniques that resemble those of mainstream fiction cinema.

But before delving further into the subject, let us take another look at the contours of our map, by briefly touching upon the director's novitiate. After a brief stint at the Italian film school Ipotesi Cinema, founded by Ermanno Olmi, it was mainly at the Audiovisual and Computer Department of the ÉCAL – École cantonale d'art de Lausanne, under the direction of Yves Yersin, that Bron cut his teeth. From Yersin, he learned that the documentary is a means of arriving at fiction, and a space of constraints within which it is possible to find freedom. He also grew up at the same time as Lionel Baier and Ursula Meier², who since the beginning of the 2000s have been more active in the field of fiction, but with whom he nevertheless shares a certain way of approaching cinema, which is more light-hearted and playful, coupled with a less overtly critical approach to national identity³. A large part of Jean-Stéphane Bron's

the starting point of his stories; it is present behind the scenes – the very position from which he so enjoys filming –, in bodies, in language, in the way he convinces his protagonists to share (out) the space of his films with each other.

But Jean-Stéphane Bron gives little credence to the folkloric myths that freeze the colours of the pieces on the national chessboard. The identity he seeks to represent is plural; it must be performed in order to bring out a complex truth – one which takes into account the artifices of filming and editing. He crafts his stories around elementary questions such as: how does a 'neutral' and prosperous state end up spying on a part of its citizens? What is political speech? How can we depict the mad logic of financialised capitalism? What does the imagination of the scientists who are seeking to understand and replicate the functioning of our brains look like? These questions are addressed to the "missing people", in order to constitute them in the auditorium by challenging their convictions, by provoking their indifference, by elaborating purely cinematographic processes of identification, intended to facilitate our adherence as spectators to the stories unfolding before our eyes.

Not all shots are fair game when it comes to involving real "actors" in a story. Someone who takes the risk of being filmed deserves to be given the opportunity to emerge from the experience unscathed. Bron does not deviate from this basic principle: "From the moment you expose characters, you have to exercise a moral duty towards them."⁴ This documentary maker's art consists in carefully distributing the roles of the "good guys" as well as the "bad guys" – a nod to genre cinema, which dictates that the more ambiguous – and therefore successful – the latter are, the better the story will be. Such as Ernest Hartman, the ex-cop from Lausanne who was deemed too zealous at the time by the activist Claude Muret, whom he was keeping tabs on, "changes sides" – an act? – in the middle of *Connu de nos services*, deplored the fact that the youth of today is so "sleepy"; Keith Fisher, the Wall Street lawyer, as devious as can be, who wields the authority argument like no other, and whose role is essential

for exposing all the points of view during the fictitious trial held at the Cleveland courthouse; the personal relationship between the Pougets – the "Darwinian" neuroscientist father and his son, a brilliant artificial intelligence researcher plagued by doubt – in the balance of which the future of humanity seems to hang; and Johannes Randerger, the embodiment of a certain facet of Swiss conservatism, that of the Zurich business milieu, who confides to the camera that his desire to win

as the backroom of power and a symbolic image of imprisonment (it also functions as a nod to the trader played by Robert Pattinson in Cronenberg's *Cosmopolis*), or the bunker-like villa to which this modern-day Nosferatu retreats in order to contemplate his collection of portraits by the painter Robert Anker, away from prying eyes. By once again playing on the codes of the genre cinema (this time leaning towards the fantastic), while conducting a thorough investigation into the re-

1 Interviewed by Mireille Berton, «Un cinéaste helvétique entre particularismes et universalisme», *Décadages*, 3, 2004.
2 With whom – as well as Frédéric Mermoud – he founded Bande à Part Films in 2009, a production and distribution company based in Lausanne.
3 Contrary to the more militant films of the 60s and 70s, such as those made by the "Groupe 5", to which Alain Tanner and Claude Goretta belonged.
4 Mireille Berton, *Ibid*.

5 Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time-Image*, Bloomsbury, 2013 (1985).

6 Mireille Berton, *Ibid*.
7 Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?*, Éditions du Seuil, 2014 (1993). This posthumous publication has not yet been translated into English.

"From the moment you expose characters, you have to exercise a moral duty towards them"

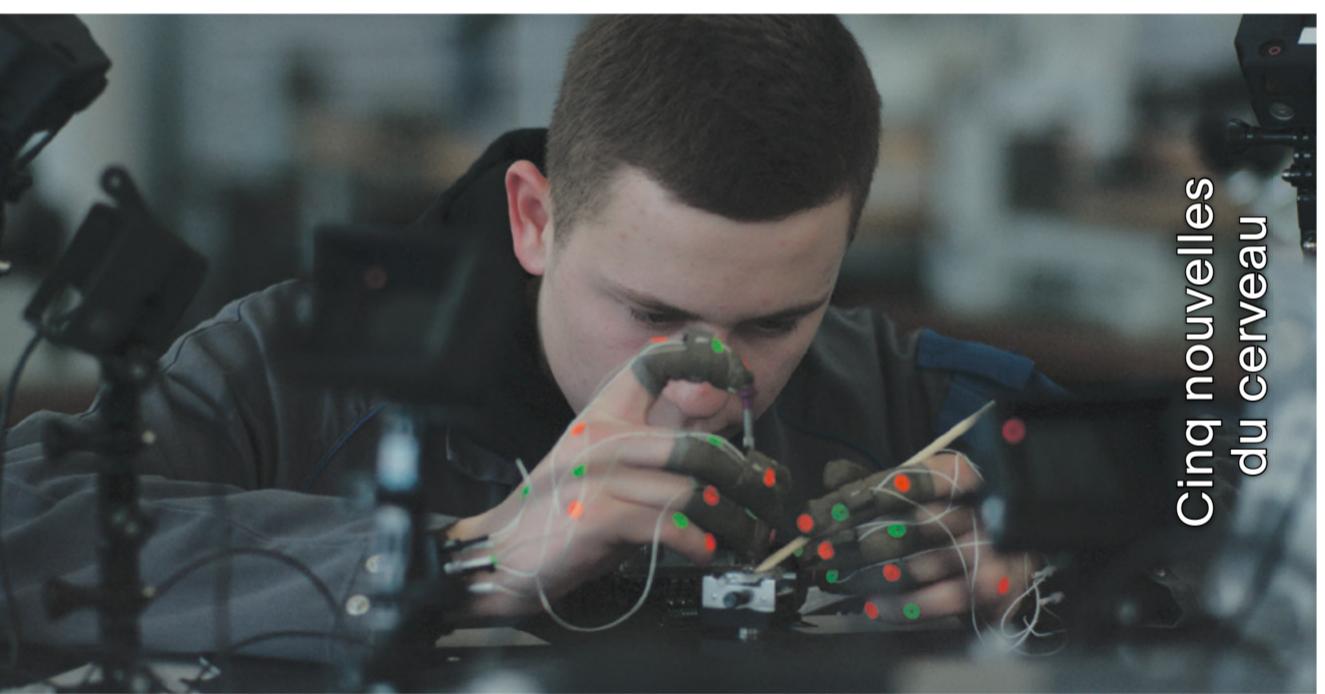
the Federal Palace race stems from a feeling of humiliation he experienced in childhood. By giving everyone an equal chance in the contentious situations which he records, the filmmaker challenges the position of the spectators: by prompting them to ask themselves what they would do in similar circumstances, he encourages them to be active.

It was with *Le Génie helvétique* – his first real full-length film, which introduced him to wider audiences – that Jean-Stéphane Bron really established his fictional documentary system, by tackling a dramaturgical non-place: the work of a parliamentary committee. The director arrived at the general principle of the film during the first six months of research and observation. Placing himself next to the door behind which the debates were being held, he constructed the first part of his film around reported speech and off-screen goings-on. By playing the role of a layman acting as a confidant to the protagonists, Bron delimits a space of proximity which includes us in the story, as opposed to our usual position: that of a third party excluded from the political field. Most of the little verbal arrangements between these parliamentarians worthy of Frank Capra were not shot on the spot: they were acted out, rehearsed, replayed, each yielding to the filmmaker's desire for them to "play themselves" in the story being written. We have the impression that we are standing in the theatre wings, while the actors pop by to tell us what they are playing on stage. In the second part, which focuses on the plenary voting sessions, the multiplicity of points of view, the rhythmic and contrapuntal editing, and the splicing of perspectives all serve to reconstruct a public space which, when stylised in this way, becomes the setting for the denouement of a drama whose stakes we have internalised.

For his next projects, the director further elaborated on this approach, which consists of creating fictional universes using material drawn from the real world. *Cleveland versus Wall Street*, which follows in the footsteps of classic Hollywood courtroom dramas, also relies on a linear, homogeneous and coherent narrative that seems to "tell" itself, a psychologising of the characters (through sequences that momentarily take us out of the hearings) and the crafting of an illusion of reality which involves erasing the presence of the film crew – even if this means warning us, in the introductory credits, that this time around – unlike in the previous film (something we didn't know about, by the way!) – "nothing has been written or rehearsed, and everyone is going to speak their mind spontaneously". This is confirmed by the verdict, which makes the simulacrum plausible, cathartic – and therefore *real*, because it frustrates our hopes for social justice.

Although it was necessary to find faces to embody the abstract world of deregulated finance, there is one other face – disturbing, because it walks on the ruins left in the latter's wake – that Bron will confront in his next film, in the course of a duel to which we will be witnesses. By filming Christoph Blocher, the Swiss filmmaker – perfectly aware that cinema is "a terrible empathy-manufacturing machine" – runs the risk of making him relatable. He had to find a form that avoided the reassuring simplification of caricature (which serves the purposes of any populist leader) and to find a way of navigating, in the face of the enemy, between two possible regimes: staging himself in opposition through an active presence in the shot, or observing from a removed position. Bron chooses the very uncomfortable role of the tight-rope walker, addressing his "political bête noire" in an indirect dialogue written from Blocher's actual off-screen remarks, which reflect the inner life of a man who claims "not to know himself".

This first-person voiceover has another function, repeatedly reminding viewers to keep a critical distance between themselves and the images. While he takes away the enemy's control over his speech, he also takes control of his body by placing the latter in settings of his own devising: the interior of the car with which the politician crisscrosses the country, treated here



A member of the Visions du Réel selection committee since 2010, Emmanuel Chicon has worked as a journalist and film critic (in particular for documentary films) for *L'Humanité*, and has made some twenty radio documentaries for France Culture, RFI and RTBF. He is a regular contributor to the Cinéma/Cinéma du réel department at HEAD-Geneva on the subject of "écriture sonore". He was active between 2012 and 2022 within the director's collective Sans Canal Fixe, based in Tours, and is a member of La Fabrique documentaire (Paris).

Documentary is a means of arriving at fiction, and a space of constraints within which it is possible to find freedom

looks at a situation that involves protagonists modifies its course; the interaction between the person filming and the filmed subject reveals a forcefield in which subjectivities collide on either side of the camera: that of a director grappling with characters playing their own role. We have made the latter, who have appeared in the fifteen

filmography – at least until his controversial "experiment" with the populist leader of the Swiss People's Party – has consistently raised questions about the Swiss condition: "As long as you are not trying to escape from where you come from, this line of questioning is included in the price," he jokes⁵. Yet the study of the Swiss ethos is never

Une publication

Visions du Réel

En partenariat avec

La Cinémathèque suisse
L'ÉCAL – École cantonale d'art de Lausanne
(Invitée d'honneur Lucrecia Martel)
La HEAD – Genève
(Invitée spéciale Alice Rohrwacher)

Rédaction

Émilie Bujès
Emmanuel Chicon
Dennis Lim
Aurélien Marsais

Traduction

Interlignes Sàrl
Sarah Jane Moloney
Sophie Müller

Coordination & relecture

Margherita Maria De Lorenzi
Sarah Jane Moloney
Sophie Müller

Images

Portrait de Lucrecia Martel
© Eugenio Fernández Abril
Portrait d'Alice Rohrwacher
© Tempesta
Portrait de Jean-Stéphane Bron
© Bande à part Films

Première de couverture

De haut en bas
Zama, Lucrecia Martel
Corpo celeste, Alice Rohrwacher
L'Expérience Blocher, Jean-Stéphane Bron

Graphisme

Hélas (Eilean Friis-Lund + Alice Vodoz)

Impression

CIL Centre d'Impression Lausanne SA

Tirage

3000

Edition N°54

© 2023 Visions du Réel, Nyon

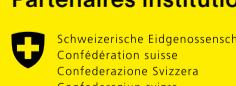
Partenaire principal

la Mobilière

Partenaire média

SRG SSR

Partenaires institutionnels



Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

