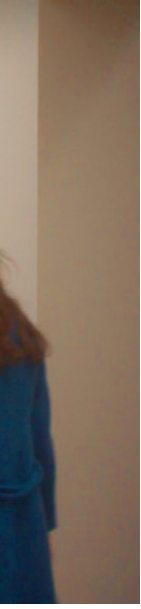


Kelly Reichardt



Sergei Loznitsa



Meriem Bennani



Visions du Réel

Festival international
de cinéma Nyon

17-26.04.26



Éditorial

Invitée d’honneur

Ehrengast

Guest of Honour

Kelly Reichardt

Invité spécial

Spezialgast

Special Guest

Sergei Loznitsa

Focus

Focus

Meriem Bennani

2

Entre le documentaire et la fable, la liberté

À Visions du Réel, il est souvent question de lignes – celles que l'on trace, que l'on brouille, que l'on traverse, résolument. Entre cinéma du réel et fiction, entre captation et invention, entre mémoire et présent saturé, les 164 films qui habitent la sélection 2026 affirment une nouvelle fois autant de tonalités et de choix intimes, de quêtes et d'aventures formelles, émancipées des

définitions étriquées. Et indéniablement, les trois invité-e-s de cette édition ne dérogent pas à cette absence de règles, explorant chacun-e des langages distincts pour évoquer le monde.

Si Kelly Reichardt, Invitée d’honneur 2026 et figure légendaire du cinéma indépendant contemporain, travaille avec la fiction, sa filmographie audacieuse, méticuleuse et radicale, se caractérise également par une esthétique de l'épure et de l'observation. *Quelque chose comme un partage entre le « documentaire » et la « fiction » opère bien, dans ce cinéma. D'un côté la série des menus gestes dont chacune des scènes est amoureuxment composée, de l'autre une ambition vouée à ne guère dépasser le stade de la chimère. Mais ce partage ne s'arrête pas là. Si le monde matériel n'est pas mat, il a bien son ambivalence. C'est toujours lui qui l'emporte, in fine, mais sa victoire n'est pas facile à interpréter* (essai d'Emmanuel Burdeau).

Construite autour d'un formalisme quasi mathématique et d'un usage fréquent d'archives historiques, l'œuvre de Sergei Loznitsa – Invité spécial 2026 – observe l'Histoire en marche, souvent hantée par ses dérives autoritaires. Du court au long métrage, sa filmographie s'inscrit dans la tradition de l'avant-garde soviétique, arpentant le territoire et la mémoire postsoviétiques et oscillant entre fiction et démarche documentaire. (...) *le réalisateur ukrainien entend même pousser encore plus loin ce brouillage, mélangeant les plans d'archives existantes avec des scènes qu'il aura lui-même tournées en imitant les prises de vue de l'époque, afin que le spectateur ne sache plus distinguer les deux. Pour Sergei Loznitsa, le risque de dissoudre la limite entre ce qui a été enregistré et ce qui a été créé par cette nouvelle expérimentation formelle, comporte un enjeu essentiel: celui de provoquer notre intelligence émotionnelle, au-delà de la connaissance intellectuelle que nous pouvons avoir des événements les plus brutaux* (essai d'Emmanuel Chicon).

Brouiller les frontières et les registres d'images, penser le réel en détournant des codes contemporains sont quelques-unes des stratégies à l'œuvre dans la pratique de Meriem Bennani (Focus 2026). La plasticienne et vidéaste est connue pour ses installations artistiques et pour ses projets hybrides qui associent avec humour les références à la pop culture mondialisée et la représentation de l'histoire et de la culture maghrébine. *Mais la présence animale s'explique aussi par une raison pratique: j'exploite des éléments documentaires, cela me paraîtrait donc étrange d'introduire un personnage humain stylisé. (...) Je me sens beaucoup plus libre avec les animaux. Les fables condensent la réalité. Elles abordent des situations complexes et les réduisent à des archétypes et des désirs fondamentaux. Dans mes films, j'essaie d'équilibrer deux mouvements: donner libre cours à la vie réelle, à travers toutes ses nuances, puis condenser ces émotions pour aboutir à un rendu plus archétypal. C'est peut-être là que prennent vie les films: quelque part entre le documentaire et la fable* (extrait de l'entretien avec Valentin Noujāim).

Entre le documentaire et la fable: tout le cinéma du réel contemporain.

Émilie Bujès
Directrice artistique

3

4

12

24

Zwischen Dokumentation und Fabel liegt die Freiheit

Bei Visions du Réel geht es immer wieder um Grenzen – um jene, die wir ziehen, die wir verwischen oder mutig überschreiten. Angesiedelt an den Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, zwischen Aufzeichnung und Erfindung, Erinnerung und einer übersättigten Gegenwart, spiegeln die 164 Filme der Auswahl 2026 einmal mehr eine Vielzahl von Perspektiven und persönlichen Entscheidungen, Suchprozessen und formalen Abenteuern und entziehen sich dabei allen eng gefassten Definitionen. Die drei Gäste der diesjährigen Ausgabe des Festivals bekennen sich klar zu dieser Regelfreiheit und bedienen sich jeweils einer eigenen, charakteristischen Sprache, um die Welt zu beschreiben.

Wenngleich Kelly Reichardt, Ehrengast 2026 und eine Legende des zeitgenössischen Independent-Kinos, im fiktionalen Bereich arbeitet, ist ihre kühne, akribische und radikale Filmografie von einer Ästhetik der Zurückhaltung und Beobachtung geprägt. *In Reichardts Werk herrscht durchgehend ein gewisser Zwiespalt zwischen „Dokumentation“ und „Fiktion“. Einerseits sind da die vielen kleinen Handlungen, aus denen jede Szene liebevoll komponiert ist; andererseits ein Ehrgeiz, der dazu verdammt ist, kaum je über Chimären hinauszugelangen. Doch der Zwiespalt geht noch weiter. Denn die materielle Welt ist zwar nicht trist, jedoch von einer gewissen Ambivalenz geprägt. Letztlich gewinnt sie immer, doch ihr Sieg ist nicht leicht zu interpretieren.* (Emmanuel Burdeau – Essay)

Die Arbeiten von Sergei Loznitsa, Spezialgast 2026, gründen auf einem nahezu mathematischen Formalismus und dem häufigen Einsatz historischen Archivmaterials. Sie beobachten den Lauf der Geschichte, oftmals heimgesucht von deren autoritären Exzessen. Von den Kurz- bis zu den Langfilmen steht Loznitsas Werk in der Tradition der sowjetischen Avantgarde, durchkämmt das Territorium und Gedächtnis des postsowjetischen Raums und oszilliert dabei zwischen Fiktion und Dokumentation. Der ukrainische Filmemacher will *„dieses Verwischen noch weiter vorantreiben: Er mischt vorhandenes Archivmaterial mit Szenen, die er selbst gedreht und dabei die Kameratechniken der damaligen Zeit nachgeahmt hat, sodass das Publikum beides nicht mehr voneinander unterscheiden kann. Für Sergei Loznitsa stellt das Risiko, durch diese neue formale Experimentieren die Grenze zwischen dem Aufgezeichneten und dem Geschaffenen aufzulösen, eine zentrale Herausforderung dar: nämlich die, unsere emotionale Intelligenz anzuregen, die über das hinausreicht, was immer wir selbst über die grausamsten Ereignisse wissen mögen.* (Emmanuel Chicon – Essay)

Grenzen und Bildregister aufzulösen, das Reale durch Aufbrechen zeitgemäßer Codes neu zu denken – dies sind einige der Strategien, die im Werk von Meriem Bennani (Fokus 2026) zum Tragen kommen. Die Video- und bildende Künstlerin ist für ihre Installationen und hybriden Projekte bekannt, die Verweise auf die globalisierte Popkultur humorvoll mit der Darstellung der Geschichte und Kultur des Maghreb verbinden. *Es gibt aber auch einen praktischen Grund für die Präsenz von Tieren. Da ich mit dokumentarischen Elementen arbeite, käme es mir merkwürdig vor, eine stilisierte menschliche Figur einzuführen. (...) Bei Tieren fühle ich mich viel freier. Fabeln verdichten die Realität. Sie greifen komplexe Situationen auf und reduzieren sie auf Archetypen und grundlegende Sehnsüchte. In meinen Filmen versuche ich, zwei Strömungen in Einklang zu bringen: das reale Leben mit all seinen Nuancen sich entfalten zu lassen und diese Emotionen dann zu etwas Archetypischerem zu verdichten. Und vielleicht sind die Filme genau da angesiedelt: irgendwo zwischen Dokumentation und Fabel.* (Auszug aus dem Gespräch mit Valentin Noujāim).

Zwischen Dokumentation und Fabel erstreckt sich die ganze Vielfalt des zeitgenössischen Non-Fiction-Kinos.

Émilie Bujès
Künstlerische Leiterin

Between documentary and fable lies freedom

At Visions du Réel, it is often a question of lines – the ones we draw, blur and boldly cross. Between fiction and non-fiction cinema; recording and invention; memory and a saturated present, the 164 films in the 2026 selection once again reflect a multitude of tones and intimate choices, of quests and formal adventures, freed from narrow definitions.

The three guests of this edition each clearly embrace this absence of rules, exploring distinct languages to evoke the world.

While Kelly Reichardt, Guest of Honour 2026 and a legendary figure of contemporary independent cinema, works within fiction, her bold, painstaking and radical filmography is also marked by an aesthetic of restraint and observation. *Her film-making exists between “documentary” and “fiction”. On the one hand, the series of small actions that lovingly make up each scene; on the other, an ambition destined to barely move beyond the form of a dream. But this dichotomy doesn't end there because, while the material world is not dull, it certainly is ambiguous. Ultimately, it always wins, but its victory is not easy to interpret.* (Emmanuel Burdeau – essay).

Built around a quasi-mathematical formalism with frequent use of historical archives, the work of Sergei Loznitsa, Special Guest 2026, observes the march of history, often haunted by its authoritarian excesses. From short to feature films, his filmography follows in the tradition of the Soviet avant-garde, exploring the post-Soviet territory and memory and oscillating between fiction and documentary. (...) *the Ukrainian filmmaker intends to push this blurring further, mixing existing archival footage with scenes he has shot himself by mimicking period camerawork techniques so that the viewer can no longer distinguish between the two. For Sergei Loznitsa, the risk of dissolving the boundary between what has been recorded and what has been created through this new formal experimentation constitutes a central challenge: namely, provoking our emotional intelligence beyond the intellectual knowledge we may have of even the most brutal events* (Emmanuel Chicon – essay).

Blurring boundaries and image registers, rethinking the real by upending contemporary codes – these are among the strategies at play in the work of Meriem Bennani (Focus 2026). The visual artist is known for her art installations and hybrid projects, which feature a light-hearted combination of globalised pop culture references and representations of Maghreb history and culture. *But there's also a practical reason for the presence of animals. Because I work with documentary elements, it would feel strange for me to introduce a stylized human character. (...) With animals, I feel much freer. Fables condense reality. They take complex situations and reduce them to archetypes and fundamental desires. In my films, I'm trying to balance two movements: letting real life unfold with all its nuance and then condensing those emotions into something more archetypal. Maybe that's where the films live: somewhere between documentary and fable* (extract from the conversation with Valentin Noujāim).

Between documentary and fable, there lies all of contemporary non-fiction cinema.

Émilie Bujès
Artistic Director

Éditorial

3

Kelly Reichardt

© Kelly Reichardt est une réalisatrice et scénariste états-unienne, née en 1964 à Miami. En 1994, Reichardt réalise son premier long métrage, *River of Grass*. Sélectionné à Sundance et Berlin, il annonce son goût pour les territoires périphériques et les récits en creux. Au tournant des années 2000, Reichardt s'éloigne du long métrage pour explorer des formes plus légères, tournées en Super 8 et réalisées hors de toute contrainte: le moyen métrage *Ode* (1999), puis les courts *Then a Year* (2001) et *Travis* (2004). À partir des années 2000, le cinéma de Kelly Reichardt s'attache à saisir les réalités politiques, économiques et sociales de l'Amérique contemporaine pour les inscrire au cœur de ses récits, avec notamment *Old Joy* (2006, Tiger Award Rotterdam) ou encore *Wendy and Lucy* (2008, Un Certain Regard à Cannes). La cinéaste interroge également les origines de la société américaine à travers deux anti-westerns: *Meek's Cutoff* (2010, Mostra de Venise) et *First Cow* (2019, Telluride, Berlinale). Cette attention aux conséquences morales et politiques des gestes traverse également *Night Moves* (2013, Mostra de Venise), ainsi que *Certain Women* (2016, Sundance, Festival de Cannes) et *Showing Up* (2022, Festival de Cannes). Son projet le plus récent, *The Mastermind* (2025) a également été présenté en compétition au Festival de Cannes. Les films de Kelly Reichardt ont fait l'objet de nombreuses rétrospectives, notamment au MoMA, au Centre Pompidou, à l'Anthology Film Archives, au Walker Art Center et à l'American Cinematheque de Los Angeles, ainsi que dans le cadre d'une tournée européenne (*The American Landscape: The Films of Kelly Reichardt*). Reichardt a reçu le Carrosse d'Or à la Quinzaine des Cinéastes du Festival de Cannes en 2022, et a obtenu plusieurs bourses majeures, parmi lesquelles le Guggenheim Fellowship. Elle s'investit dans l'enseignement du cinéma, notamment à la Harvard University en 2019 et aujourd'hui au Bard College.

© Kelly Reichardt ist eine US-amerikanische Regisseurin und Drehbuchautorin, geboren 1964 in Miami. In 1994 realisiert Reichardt ihren ersten Langfilm *River of Grass*. Der Film wurde beim Sundance Festival und in Berlin gezeigt und beweist ihre Vorliebe für entlegene Gegenden und ein Erzählen zwischen den Zeilen. Um die Jahrtausendwende herum macht Reichardt eine Pause vom Langfilm und erkundet leichtere filmische Formen, die sie auf Super 8 und völlig unabhängig dreht: der mittellange Film *Ode* (1999), sowie die Kurzfilme *Then a Year* (2001) und *Travis* (2004). Ab den 2000er-Jahren beschäftigen sich die Filme von Kelly Reichardt mit den politischen, ökonomischen und sozialen Realitäten des zeitgenössischen Amerika, die sie nun ins Zentrum ihrer Geschichten rückt, insbesondere mit *Old Joy* (2006, Tiger Award Rotterdam) sowie *Wendy and Lucy* (2008, Un Certain Regard in Cannes). Auch untersucht die Filmemacherin die Ursprünge der amerikanischen Gesellschaft in zwei Anti-Westerns: *Meek's Cutoff*, (2010, Mostra von Venedig) und *First Cow* (2019, Telluride, Berlinale). Diese Aufmerksamkeit für die moralischen und politischen Konsequenzen von Handlungen durchzieht auch *Night Moves* (2013, Mostra von Venedig) sowie *Certain Women* (2016, Sundance, Filmfestival von Cannes) und *Showing Up* (2022, Filmfestival von Cannes). Ihr letzter Film *The Mastermind* (2025), wurde ebenfalls im Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes gezeigt. Die Filme von Kelly Reichardt waren Gegenstand zahlreicher Retrospektiven wie im MoMA, im Centre Pompidou, in den Anthology Film Archives, im Walker Art Center und in der American Cinematheque von Los Angeles, sowie im Rahmen einer Europa-Tournee (*The American Landscape: The Films of Kelly Reichardt*). Reichardt gewann die Carrosse d'Or an der Directors' Fortnight am Festival von Cannes 2022 und erhielt mehrere bedeutende Stipendien wie das Guggenheim-Stipendium. Sie unterrichtet Film, 2019 an der Universität von Harvard und aktuell am Bard College.

© Kelly Reichardt is an American film director and screenwriter, born in 1964 in Miami. Reichardt directed her first feature film, *River of Grass*, in 1994. Selected at Sundance and Berlin, it revealed her interest in marginal territories and understated narratives. At the turn of the 2000s, Reichardt moved away from feature films to explore lighter formats, shot in Super 8 and made without constraints: the medium-length film *Ode* (1999), followed by the short films *Then a Year* (2001) and *Travis* (2004). Since the 2000s, Kelly Reichardt's films have sought to capture the political, economic and social realities of contemporary America and place them at the heart of her narratives, notably with *Old Joy* (2006, Tiger Award IFFR, Rotterdam) and *Wendy and Lucy* (2008, Un Certain Regard at Cannes). The filmmaker also explored the origins of American society through two anti-westerns: *Meek's Cutoff* (2010, Venice Film Festival) and *First Cow* (2019, Telluride, Berlinale). This focus on the moral and political consequences of actions also runs through *Night Moves* (2013, Venice Film Festival), as well as *Certain Women* (2016, Sundance, Festival de Cannes) and *Showing Up* (2022, Festival de Cannes). Her most recent project, *The Mastermind* (2025), was also presented in competition at the Festival de Cannes. Kelly Reichardt's films have been the subject of numerous retrospectives, notably at MoMA, the Centre Pompidou, Anthology Film Archives, the Walker Art Center, and the American Cinematheque in Los Angeles, as well as during a European tour (*The American Landscape: The Films of Kelly Reichardt*). Reichardt received the Carrosse d'Or at the Directors' Fortnight at the Festival de Cannes in 2022, and has been awarded several major grants, including the Guggenheim Fellowship. She has been teaching film studies at several universities, notably at Harvard University in 2019 and currently at Bard College.



© GODLIS



Meek's Cutoff

Filmographie

2025	The Mastermind
2022	Showing Up
2021	Cal State Long Beach, CA, January 2020 (court métrage)
2021	Bronx, New York, November 2019 (court métrage)
2019	Owl (court métrage)
2019	First Cow
2016	Certain Women
2013	Night Moves
2010	Meek's Cutoff
2008	Wendy and Lucy
2006	Old Joy
2004	Travis (court métrage)
2002	Then a Year (court métrage)
1999	Ode (moyen métrage)
1994	River of Grass

Kelly Reichardt :

L'art et la matière

Une des scènes les plus célèbres et les plus admirées du cinéma de Kelly Reichardt se trouve dans *Meek's Cutoff*. Michelle Williams interprète une pionnière qui, au milieu du 19^e siècle, traverse les plaines de l'Oregon à la recherche d'une vie meilleure plus loin à l'ouest. Tandis qu'elle ramassait du bois, Emily Tetherow est tombée nez à nez avec un Indien dont elle redoute à l'évidence le pire. Elle se précipite alors pour aller chercher un fusil dans son chariot, l'armer puis tirer. En l'air seulement, à ce stade. À deux reprises. En un seul plan. Aucun des gestes de cette opération n'est négligé : nettoyer le canon, prendre le petit sac de poudre, en verser dans le fusil, tirer, recommencer. Tout cela en s'efforçant de ne pas céder à la panique. La scène dure moins d'une minute. Sa vérité, sa précision, la somme des efforts que l'acte demande, le choix du plan large encore tranchent toutefois de façon à la fois discrète et manifeste avec la représentation usuelle des armes à feu au cinéma.

Ce n'est pas seulement que Kelly Reichardt n'utilise de la violence que lorsque celle-ci devient nécessaire, et même alors de manière toujours brève et allusive. Ce n'est pas seulement non plus que ce cinéma se construit à distance, voire à rebours du spectaculaire américain : le renom mondial dont jouit aujourd'hui la cinéaste n'a pas entraîné, et n'entraînera probablement jamais un rapprochement avec Hollywood. Ce n'est pas seulement non plus qu'ici c'est une femme qui tire, et non un homme comme dans l'écrasante majorité des cas. C'est autre chose. Soudain surgit une nécessité requérant l'entière attention du personnage. Il faut faire. L'être, tout à coup, s'en remet intégralement à l'intelligence et aux capacités de la main. Il s'absorbe dans la pratique. Aveuglément.

Ce moment de *Meek's Cutoff* est fameux en raison de son écart d'avec les habitudes du cinéma américain. Il n'a pourtant rien de particulièrement remarquable dans l'œuvre de Kelly Reichardt. On en trouverait un bon nombre de similaires dans ses autres films. Un chemin tracé à travers bois pour atteindre enfin une certaine source. Des chevaux qu'on nourrit dans un ranch du Montana. Des statues en céramique introduites une à une dans un four. Ce ne sont que quelques exemples tirés, dans l'ordre, d'*Old Joy*, *Certain Women* et *Showing Up*. La liste complète serait beaucoup plus longue.

JB Mooney, le personnage principal du dernier film en date, *The Mastermind*, est un homme qui s'appuie volontiers lui-même sur de tels savoirs ou compétences matériels. Dès les premières minutes, on le voit mobiliser l'habileté de ses longs doigts pour dérober une figurine dans un musée. JB est un voleur, mais c'est d'abord un menuisier, certes au chômage. Tout au long de *The Mastermind* il ne cesse de prendre, de manipuler : jamais ses mains ne demeurent longtemps inoccupées.

Non loin du début, un plan le montre tenant un trousseau de clés au bout des doigts. Immobile, JB observe. Il prend la pose. Dans un instant il va laisser tomber le trousseau afin d'avoir confirmation, par son absence de réaction, que le gardien dort à poings fermés. Derrière lui, un tableau du 18^e siècle représente un chasseur en perruque qui tient lui aussi quelque chose au bout de ses doigts – en l'occurrence une volaille fraîchement tuée. Ce plan pourrait être l'emblème du cinéma de Kelly Reichardt. De quoi y est-il question ? Des rapports entre l'art et la pratique. Entre la représenta-

tion et la main. Entre l'image qui est faite et la façon, essentiellement manuelle, de la faire. Chez Reichardt, la main qui permet à l'homme de faire lui permet aussi de se ressembler, de s'imiter. De produire et de reproduire. De devenir lui-même en somme.

On pourrait dire à cet égard que, depuis deux ou trois films, la pratique artistique a commencé d'occuper chez Reichardt la place longtemps tenue par le paysage. De l'art – mélange de compétence et de singularité, de savoir-faire et d'orgueil d'auteur – il y avait déjà une certaine dose dans le soin jaloux apporté à la préparation de ses gâteaux par le Cookie de *First Cow*. Il y en avait, par définition, dans les statues en céramique de la Lizzie de *Showing Up*. Et il y en a de nouveau dans *The Mastermind* : esthète et voleur de tableaux, JB aimerait à l'évidence que cette activité soit à la hauteur des ambitions qui étaient les siennes quand il était étudiant – en art justement.

L'art selon Reichardt est d'abord un art de faire. Un artisanat, autrement dit. Une pratique, un sens



Bronx, New York, November 2019



The Mastermind

du concret, du palpable, du réel. La cinéaste n'a jamais caché l'importance que revêtent pour elle les repérages, la découverte d'un territoire où s'installer pour tourner, l'exactitude de la reconstitution historique. À la sortie de *Showing Up*, elle a été très claire à ce sujet. Elle a déclaré que si elle avait voulu réaliser ce film, c'était pour dresser le portrait d'un artiste, mais aussi pour rappeler, à un moment – juste après la crise du Covid –, où on avait tendance à l'oublier, l'importance de l'artisanat dans l'art et dans la vie. Toujours en revenant à la matière. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, bien que vivant en Oregon, Reichardt continue à enseigner une partie de l'année à l'université de Bard, dans l'état de New York, et n'envisage pas d'y renoncer.

C'est donc d'abord par la netteté, par le piqué de son inscription matérielle que ce cinéma frappe. Comme frappent d'emblée, dans *The Mastermind*, les percussions du musicien Rob Mazurek : le monde matériel n'est pas mat, il résonne, il chante. Sans doute les films de Reichardt ne racontent-ils pas de grandes histoires. Sans doute ne sont-ils pas très riches en actions, au sens dramatique du terme. En revanche ils donnent à observer une très large variété de gestes et de situations. Au sens premier on n'y voit même que cela : des actions.

Il semble en outre que la variété de ces gestes et la gamme de ces actions, la force de cette inscription aussi aillent en s'accroissant. Les trois derniers films – *First Cow*, *Showing Up*, *The Mastermind* – ont ainsi commencé d'installer une façon d'épaisseur, voire de sensualité que les précédents n'avaient pas. De cette sensualité nouvelle, l'indice le plus incongru – mais non le moins révélateur – pourrait être l'insistance de la cinéaste, dans *The Mastermind*, à montrer JB en caleçon. Elle-même s'en est expliquée : Josh O'Connor possède un charme et un aplomb tels que seul le ridicule d'une petite tenue pouvait le faire apparaître comme vulnérable aux yeux des spectateur-ice-s.

De même l'humour prend chez la cinéaste une place de moins en moins secondaire. Il n'a jamais été absent : son premier film distribué internationalement, *Old Joy*, était déjà la satire d'une certaine gauche qu'on dirait ici bobo. Mais à présent c'est différent. Le public rit, à *The Mastermind*. Il rit à JB en caleçon, il rit à ses mésaventures, au casse qui manque de tourner au fiasco, à la vision du gardien endormi, à la chute de l'échelle lors de la longue scène – cousine de celle de

Meek's Cutoff – au cours de laquelle JB s'efforce de cacher les tableaux volés dans une grange. Le public rit en somme de l'écart entre l'idée et le réel, entre l'ambition et le ratage. Il rit de l'ironie avec laquelle a été nommé *The Mastermind* un film dont le héros est à mille lieues de pouvoir revendiquer pareil titre.

On pourrait penser alors qu'il s'agit précisément de cela, dans ce cinéma. De l'opposition entre le grandiose des projets et le fastidieux, le grotesque parfois de leurs traductions matérielles. Wendy est en route vers l'Alaska, en compagnie de sa chienne Lucy, à la poursuite d'un travail et de l'indépendance ? Il suffira d'un incident dans un supermarché pour tout remettre en cause. Des pionniers à la recherche d'un nouveau territoire ? *Meek's Cutoff* n'a rien d'une épopée. Son déroulement consiste principalement en longues marches sous le soleil, à peine accompagnées par le couinement aigu des essieux. Un duo d'amis rêve de devenir riche ? *First Cow* fait dépendre la réalisation de ce désir de la présence inopinée d'une vache dans un pré, de son lait tirable uniquement la nuit, puis du courroux de son propriétaire.

C'est donc toujours le trivial qui vient mettre en défaut et comme anéantir le rêve des personnages reichardttiens. Jusqu'à *Certain Women*, ceux-ci voulaient voir un horizon, voire une utopie dans les paysages vers lesquels ils se dirigeaient, qu'ils pensaient atteindre et peut-être même modifier. Mais tout cela, ces odyssées, c'était d'abord des kilomètres à parcourir, de la fatigue, des avaries et des intempéries : le contraire du rêve en somme.

Il n'est pas vrai pourtant que Reichardt oppose à la réalisation de l'idéal une sourde malchance ou une incapacité à affronter l'imprévisibilité du réel. Son réalisme est plus profond que cela. L'échec des personnages ne tient pas à leur maladresse. Maladroits, la plupart ne le sont pas. Les gâteaux de Cookie sont délicieux. Rien ne dit que Lizzie soit une mauvaise artiste, ni JB un piètre menuisier. C'est plutôt que leur adresse, leur attention aux choses, la précision de leurs gestes, tout le talent qu'ils ont dans les mains ne leur sont en vérité que d'un maigre secours. S'ils font le bonheur de ce cinéma, ils ne font certainement pas le leur.

Quelque chose comme un partage entre le « documentaire » et la « fiction » opère bien, dans ce cinéma. D'un côté la série des menus gestes dont chacune

des scènes est amoureusement composée, de l'autre une ambition vouée à ne guère dépasser le stade de la chimère. Mais ce partage ne s'arrête pas là. Si le monde matériel n'est pas mat, il a bien son ambivalence. C'est toujours lui qui l'emporte, *in fine*, mais sa victoire n'est pas facile à interpréter.

Le final de *The Mastermind* représente à ce titre un sommet. Pour échapper à la police, JB se fond dans une manifestation anti-guerre du Vietnam. Il rejoint donc enfin cette réalité historique et politique à l'écart de laquelle il croyait pouvoir se tenir. Et c'est comme manifestant qu'il est arrêté par la police. Il a beau crier, en toute sincérité, qu'il y a erreur, il est jeté dans un fourgon qui ne tarde pas à s'éloigner. Ne restent alors que quelques flics rigolards. L'un d'eux s'empare d'un chapeau hippie resté à terre, joue avec, le fait tourner au bout de son bâton, s'en coiffe puis l'abandonne. Fin.

D'une certaine façon il n'y a que des détails, chez Reichardt : vrais, indubitables, pesés et soupesés. « *The minutia of things* » est, selon ses propres mots, tout ce qu'elle s'estime en droit de mettre en scène. Du trousseau de clés inaugural au chapeau qui fait marrer la police : tout est matériel. Même la loi n'y échappe pas. Le gag qui achève *The Mastermind* n'est rien d'autre qu'un dernier truc manuel, c'est l'ultime salut de l'artiste avant de prendre congé de son public. Ce n'est donc pas seulement que l'idéal demeure hors d'atteinte, que l'horizon recule à mesure qu'on avance, qu'il ne sert à rien de tirer des plans sur la comète. C'est qu'au fond, s'il existe, cet idéal est là, tapi dans les choses mêmes, présent au creux de leur résistance butée, qu'il loge dans leur comique même. À portée de main, autrement dit, et pourtant étrangement intouchable. Pour l'instant en tout cas.

Emmanuel Burdeau
Critique de cinéma

Kelly Reichardt:

Kunst und Materie

Eine der bekanntesten und meistbewunderten Szenen in Kelly Reichardts Filmografie findet sich in *Meek's Cutoff*. In diesem Film spielt Michelle Williams die Siedlerin Emily Tetherow, die Mitte des 19. Jahrhunderts mit einem Treck die Ebenen Oregons durchquert, um weiter westlich nach einem besseren Leben zu suchen. Beim Holz sammeln stösst Emily auf einen Indianer, von dem sie unverkennbar das Schlimmste befürchtet. Sie läuft zu ihrem Wagen, holt ein Gewehr, lädt es und schießt – zu diesem Zeitpunkt nur in die Luft. Zweimal. In einer einzigen Einstellung. Dabei wird keiner ihrer Handgriffe ausgelassen: Sie reinigt den Lauf, nimmt den kleinen Beutel mit Pulver, füllt etwas davon in das Gewehr, schießt und wiederholt den Vorgang. All das, während sie sich bemüht, nicht in Panik zu verfallen. Die Szene dauert weniger als eine Minute. Doch ihr Realismus, ihre Präzision, die Summe der Anstrengungen, die der Vorgang erfordert, die Wahl der Totale – all das steht in ebenso subtilem wie offensichtlichem Kontrast zur typischen Darstellung des Schusswaffengebrauchs in Filmen.

Es ist nicht nur so, dass Kelly Reichardt Gewalt lediglich einsetzt, wenn es notwendig ist, und selbst dann immer nur kurz und andeutungsweise. Es geht auch nicht nur darum, dass diese Art von Kino Distanz zur amerikanischen Tradition des Spektakulären wahrt oder sich ihr sogar entgegenstellt: Das weltweite Ansehen, das die Filmemacherin heute genießt, hat nicht zu einer Annäherung an Hollywood geführt – und wird es wahrscheinlich auch nie tun. Und schliesslich geht es auch nicht darum, dass hier eine Frau schießt anstatt, wie in den allermeisten Fällen, ein Mann. Es geht um etwas anderes. Plötzlich entsteht eine dringende Notwendigkeit, die die volle Aufmerksamkeit der Figur erfordert. Es muss gehandelt werden. Der Mensch verlässt sich auf einmal ganz und gar auf die Intelligenz und die Fähigkeiten seiner Hände. Konzentriert sich blind auf das Praktische.

Dieser Moment in *Meek's Cutoff* ist berühmt geworden, weil er von den Konventionen des amerikanischen Kinos abweicht. Im Kontext von Kelly Reichardts Werk ist er allerdings nichts weiter Ungewöhnliches. Auch in ihren anderen Filmen finden sich viele ähnliche Momente. Ein Weg, der sich durch den Wald schlängelt, um endlich eine bestimmte Quelle zu erreichen. Pferde, die auf einer Ranch in Monta-



First Cow

na gefüttert werden. Keramikstatuen, die einzeln in einen Brennofen geschoben werden. Das sind nur einige wenige Beispiele aus *Old Joy*, *Certain Women* und *Showing Up*. Die vollständige Liste wäre viel länger.

JB Mooney, die Hauptfigur in Reichardts neuestem Film *The Mastermind*, ist selbst ein Mann, der sich gern auf diese Art von Materialkenntnissen oder Fähigkeiten stützt. In den ersten Minuten des Films sehen wir, wie er in einem Museum mit seinen langen Fingern geschickt eine Figur stiehlt. JB ist ein Dieb, doch in erster Linie ist er ein Tischler, wenn auch ein arbeitsloser. In *The Mastermind* nimmt er ständig Dinge in die Hand und hantiert mit ihnen. Seine Hände bleiben nie lange untätig.

Zu Beginn ist in einer Einstellung zu sehen, wie JB mit den Fingerspitzen einen Schlüsselbund hält. Er beobachtet regungslos. Nimmt eine Haltung ein. Dann lässt er den Schlüsselbund fallen und hat – da keine Reaktion kommt – die Bestätigung, dass der Wachmann tief und fest schläft. Hinter JB hängt ein Gemälde aus dem 18. Jahrhundert, das einen Jäger mit Perücke zeigt, der

ebenfalls mit den Fingerspitzen etwas hält – in diesem Fall frisch erlegtes Geflügel. Diese Einstellung könnte als Symbol für Kelly Reichardts Filmschaffen dienen. Worum geht es hier? Um die Beziehung zwischen Kunst und Praxis. Zwischen der Darstellung und der Hand. Zwischen dem geschaffenen Bild und der im Wesentlichen manuellen Art und Weise, wie es geschaffen wird. In Reichardts Werk geben die Hände, mit denen Menschen handeln können, ihnen auch die Möglichkeit, sich selbst darzustellen und nachzuahmen. Zu produzieren und zu reproduzieren. Kurz gesagt: sie selbst zu werden.

In diesem Zusammenhang könnte man sagen, dass in den letzten zwei oder drei Filmen die künstlerische Praxis den Platz in Reichardts Werk eingenommen hat, den lange die Landschaft innehatte. Einige Aspekte von Kunst – jener Mischung aus Sachverstand und Einzigartigkeit, Können und Autorenstolz – waren bereits in *First Cow* in der geradezu eifersüchtigen Sorgfalt erkennbar, die Cookie beim Backen an den Tag legt. Gleiches galt, per definitionem, für Lizzies

Keramikstatuen in *Showing Up*. Und in *The Mastermind* ist noch mehr davon zu finden. Als Ästhet und Gemäldedieb möchte JB offensichtlich, dass seine Tätigkeit den Ambitionen gerecht wird, die er als Student hatte – und zwar gerade in der Kunst.

Kunst ist für Reichardt in erster Linie die Kunst des Tuns. Mit anderen Worten: ein Handwerk. Eine Praxis, ein Sinn für das Konkrete, Greifbare, Reale. Die Filmemacherin hat nie einen Hehl daraus gemacht, wie wichtig ihr die Suche nach Drehorten ist, das Ausfindigmachen einer Gegend, in der sie sich für die Dreharbeiten niederlassen kann, und die Genauigkeit der historischen Rekonstruktion. Beim Kinostart von *Showing Up* brachte sie dies sehr deutlich zum Ausdruck. Sie erklärte, dass sie diesen Film aus zwei Gründen hatte drehen wollen: um das Porträt einer Künstlerin zu zeichnen, aber auch, um in einer Zeit, in der man das oft vergass – kurz nach den Corona-Jahren –, daran zu erinnern, wie wichtig das Handwerk in der Kunst wie auch im Leben ist. Immer wieder zurück zum Material. Das ist wohl auch der Grund, warum Reichardt, obwohl sie in Oregon lebt, weiterhin einen Teil des Jahres an der Bard University im Bundesstaat New York lehrt und nicht vorhat, damit aufzuhören.

Die Stärke dieser Filme liegt somit in erster Linie in ihrer Klarheit, in der Eindringlichkeit ihrer materiellen Präsenz. Wie etwa in *The Mastermind* durch das Percussionspiel des Musikers Rob Mazurek sofort deutlich wird, ist die materielle Welt nicht eintönig – sie singt und klingt. Reichardts Filme erzählen vielleicht keine epischen Geschichten. Sie sind vielleicht nicht actionreich im dramatischen Sinne des Wortes. Sie ermöglichen es uns jedoch, eine grosse Vielfalt an Handlungen und Situationen zu beobachten. Im Grunde genommen ist das sogar alles, was das Publikum wirklich sieht: Handlungen.

Es scheint auch, als würden die Vielfalt und Bandbreite dieser Handlungen und die Eindringlichkeit dieser Präsenz zunehmen. Die drei jüngsten Filme – *First Cow*, *Showing Up*, *The Mastermind* – entwickeln dadurch eine Dichte, ja sogar Sinnlichkeit, die in Reichardts früheren Filmen nicht zu erkennen war. Der widersinnigste – aber deshalb nicht weniger aufschlussreiche – Hinweis auf diese neue Sinnlichkeit ist vielleicht die Beharrlichkeit, mit der die Filmemacherin JB in *The Mastermind* in Unterwäsche auftreten lässt. Reichardt selbst erklärte dazu, Josh O'Connor strahle so viel Charme und Selbstsicherheit aus, dass nur die Absurdität einer knappen Bekleidung ihn in den Augen des Publikums verletzlich erscheinen lassen könne.

Zudem spielt der Humor in den Werken der Filmemacherin immer weniger eine Nebenrolle. Gefehlt hat er nie: Reichardts erster international vertriebener Film, *Old Joy*, war ein satirischer Blick auf eine bestimmte Art von Linken, die wir als Champagner-Sozialisten

bezeichnen könnten. Doch nun verhält es sich anders. Bei *The Mastermind* lacht das Publikum. Es lacht über JB in seiner Unterwäsche, über seine Missgeschicke, über den Raubüberfall, der gründlich schiefgeht. Es lacht über den Anblick des schlafenden Wachmanns, über den Sturz von der Leiter während der langen Szene – einem Pendant zu der in *Meek's Cutoff* –, in der JB versucht, die gestohlenen Gemälde in einer Scheune zu verstecken. Dabei lacht das Publikum im Wesentlichen über die Kluft zwischen Idee und Realität, zwischen Ambition und Scheitern. Es lacht über die Ironie, die sich im Titel *The Mastermind* verbirgt, ist doch der Held des Films meilenweit davon entfernt, diese Bezeichnung für sich beanspruchen zu können.

Man könnte nun annehmen, dass es in diesem Kino genau darum gehe. Um den Kontrast zwischen der Grossartigkeit der Pläne und der mühsamen, manchmal grotesken Art ihrer konkreten Umsetzung. Wendy ist auf dem Weg nach Alaska, begleitet von ihrer Hündin Lucy, auf der Suche nach einem Job und Unabhängigkeit ... Ein Zwischenfall in einem Supermarkt reicht aus, um alles in Frage zu stellen. Pioniere sind auf der Suche nach einem neuen Territorium ... *Meek's Cutoff* hat nichts Episches an sich, sondern besteht hauptsächlich aus langen Märschen unter der heissen Sonne, begleitet vom endlosen, hohen Quietschen der Wagenachsen. Zwei Freunde träumen davon, reich zu werden ... *First Cow* macht die Erfüllung dieses Wunsches abhängig von der unerwarteten Anwesenheit einer Kuh auf einer Wiese, von ihrer Milch, die nur nachts ermolken werden kann, und schliesslich vom Zorn ihres Besitzers.

Es sind also immer triviale Dinge, die die Träume von Reichardts Figuren sabotieren und zunichtemachen. Bis *Certain Women* versuchten die Figuren noch, einen Horizont oder gar eine Utopie in den Landschaften zu sehen, auf die sie zusteuernten und die sie glaubten erreichen und vielleicht gar verändern zu können. Doch in Wirklichkeit reduzieren sich all diese Odysseen im Wesentlichen auf endlose Wegstrecken, Erschöpfung, Pannen und schlechtes Wetter: kurz, das Gegenteil des Traums.

Und doch wäre es falsch zu behaupten, Reichardt verhindere die Verwirklichung des Ideals durch lähmendes Unglück oder die Unfähigkeit, sich der Unvorhersehbarkeit der Realität zu stellen. Ihr Realismus geht tiefer. Das Scheitern ihrer Figuren ist nicht auf deren Unfähigkeit zurückzuführen. Den meisten von ihnen mangelt es nicht an Können. Cookies Gebäck ist köstlich. Nichts deutet darauf hin, dass Lizzie eine untalentierte Künstlerin oder JB ein miserabler Tischler wäre. Vielmehr ist es so, dass ihnen ihre Fähigkeiten, ihre Liebe zum Detail, ihre präzisen Bewegungen, all das Talent, das sie besitzen, letztlich wenig helfen. Vielleicht bringen diese



Wendy and Lucy

den Filmen Glück, aber sicherlich nicht ihnen selbst.

In Reichardts Werk herrscht durchgehend ein gewisser Zwiespalt zwischen „Dokumentation“ und „Fiktion“. Einerseits sind da die vielen kleinen Handlungen, aus denen jede Szene liebevoll komponiert ist; andererseits ein Ehrgeiz, der dazu verdammt ist, kaum je über Chimären hinauszugelangen. Doch der Zwiespalt geht noch weiter. Denn die materielle Welt ist zwar nicht trist, jedoch von einer gewissen Ambivalenz geprägt. Letztlich gewinnt sie immer, doch ihr Sieg ist nicht leicht zu deuten.

Die letzten Szenen von *The Mastermind* stellen in dieser Hinsicht einen Höhepunkt dar. Um der Polizei zu entkommen, mischt sich JB unter eine Menschenmenge, die gegen den Vietnamkrieg demonstriert. Damit kehrt er schliesslich in die historische und politische Realität zurück, von der er glaubte, sich fernhalten zu können. Und als Demonstrant wird er von der Polizei festgenommen. Er ruft – nicht ganz zu Unrecht –, es liege ein Irrtum vor, wird jedoch in einen Polizeiwagen gestossen, der anschliessend davonfährt. Zurück bleiben nur ein paar lachende Polizisten. Einer von ihnen greift sich einen am Boden liegenden Hippie-Hut, spielt damit herum, lässt ihn auf seinem Schlagstock kreisen, setzt ihn auf und wirft ihn dann weg. Ende.

In gewisser Weise gibt es in Reichardts Werk nur Details: echte, unbestreitbare, abgewogene und durchdachte Details. Die „*Kleinen der Details der Dinge*“, wie sie es bezeichnet, ist alles, was sie sich zu inszenieren berechtigt fühlt. Vom anfänglichen Schlüsselbund bis hin zu dem Hut, an dem der Polizist seinen Spass hat, ist alles materiell. Selbst das Gesetz ist davon nicht ausgenommen. Der Gag, mit dem *The Mastermind* endet, ist nichts weiter als ein letzter manueller Kniff; der endgültige Abschiedsgruss der Künstlerin, bevor sie ihr Publikum zurücklässt. Es ist also nicht nur so, dass das Ideal unerreichbar bleibt, dass sich der Horizont zurückzieht, je mehr wir uns ihm nähern, dass es sinnlos ist, Luftschlösser zu bauen. Vielmehr verbirgt sich dieses Ideal, wenn es denn existiert, tief im Inneren, es lauert in den Dingen selbst, in der hohlen Tiefe ihres trotzigem Widerstands, in ihrer inneren Komik. Mit anderen Worten: Es ist zum Greifen nah und dennoch seltsam ungreifbar. Im Moment jedenfalls.

Emmanuel Burdeau
Filmkritiker

Kelly Reichardt:

Art and Materiality

One of the most famous and admired scenes in Kelly Reichardt's filmography can be found in *Meek's Cutoff*. Michelle Williams plays a mid-19th century pioneer who crosses the Oregon plains in search of a better life further west. While gathering wood, Emily Tethorow comes face to face with an Indian from whom she clearly fears the worst. She rushes to grab a rifle from her wagon, cocks it, and fires. Just a warning shot for now. Two, actually. In a single take. Every step in this process is painstakingly thought-out: she cleans the barrel, takes the small bag of powder, pours some into the rifle, fires and repeats. All while making sure she does not give in to panic. The scene is less than a minute long. Yet, its realism, its precision, the combined efforts that the process requires, the choice of the wide shot all contrast – both subtly and overtly – with the typical cinematic portrayal of firearms.

It is not merely that Kelly Reichardt only uses violence when it becomes necessary (and even then always in a brief and allusive way). Neither is it that her way of making films distances itself from, or even goes against, the American tradition of spectacle: the worldwide recognition that the filmmaker enjoys today has not led – and probably never will lead – to a rapprochement with Hollywood. Not simply because it is a woman who is shooting, rather than a man as in the overwhelming majority of cases. It's something else. Suddenly an urgent need arises, requiring the character's full attention. Action is vital. All of a sudden, her inner being defers entirely to her hands-on expertise. She dissolves completely into the practical experience.

This moment in *Meek's Cutoff* is famous because of its departure from the conventions of American cinema. However, there is nothing particularly remarkable about it in the context of Kelly Reichardt's work. There are many similar examples to be found in her other films. A path winding through the woods to reach a particular spring. Horses being fed on a ranch in Montana. Ceramic statues placed one by one into a kiln. Just a few examples drawn, respectively, from *Old Joy*, *Certain Women* and *Showing Up*. The complete list would be much longer.



Old Joy

JB Mooney, the main character in her latest film, *The Mastermind*, is a man who readily relies on this kind of material knowledge or skill himself. In the first few minutes, we see him using the dexterity of his long fingers to steal a figurine from a museum. JB is a thief but, first and foremost, he is a carpenter – albeit an unemployed one. Throughout *The Mastermind*, he constantly grabs and manipulates things. His hands never remain idle for long.

Early on, a shot shows him holding a set of keys with his fingertips. JB observes, motionless. He holds his pose. Then, he drops the keys, confirming – through the absence of a reaction – that the guard is fast asleep. Behind him, an 18th-century painting depicts a hunter in a wig who also holds something in his fingers – in this case, a freshly killed fowl. This shot could serve as the emblem of Kelly Reichardt's cinema. What is it all about? It's about the relationship between art and practice. Between portrayal and the hand. Between the image created and the essentially manual way in which

it is made. In Reichardt's work, the hand that lets humans take action also allows them to portray and imitate themselves. To produce and to reproduce. In short, to become themselves.

In this respect, we might say that, for the last two or three films, artistic practice has begun to occupy the place long held by landscape in Reichardt's work. There was already a certain amount of art – a mixture of skill and uniqueness, of know-how and authorial pride – in the jealous care taken by *First Cow*'s Cookie in preparing his cakes. There was, by definition, also some in the ceramic statues of Lizzie in *Showing Up*. And there is more in *The Mastermind*. An aesthete and painting thief, JB would clearly like this activity to live up to the ambitions he had when he was a student – that is, when he was studying art himself.

Art, according to Reichardt, is first and foremost the art of doing. In other words, a craft. A practice, a sense of the concrete, the tangible, the real. The filmmaker

has never hidden the importance she gives to location scouting, to discovering a territory in which to settle for filming, and to the accuracy of historical reenactment. She was very clear on this when *Showing Up* was released. She stated that she had wanted to make this film both to portray an artist, but also to remind people, at a time – just after the Covid crisis – when we had tended to forget the importance of craftsmanship in art and in life. The material is what we inevitably come back to. This is probably why, despite living in Oregon, Reichardt continues to teach part of the year at Bard University in New York State – with no plans to stop.

It is therefore primarily in the clarity, in the sharpness of its material presence, that lies the power of this filmmaking. As is immediately made apparent in *The Mastermind* through the percussion of musician Rob Mazurek, the material world is not dull – it resonates and sings. Reichardt's films probably don't tell epic stories. They are probably not particularly rich in action, in the dramatic sense of the word. However, they allow us to observe an extremely wide variety of actions and situations. In its most basic sense, that is all the audience really sees: actions.

It also seems that the variety and range of these actions, and the strength of this presence, are increasing. Her last three films – *First Cow*, *Showing Up*, *The Mastermind* – have thus begun to establish a kind of depth, even a sensuality, not apparent in her earlier ones. The most incongruous – but no less revealing – indication of this new sensuality might be the filmmaker's insistence, in *The Mastermind*, on portraying JB in his underwear. As Reichardt herself explained: Josh O'Connor possesses such charm and self-assurance that only the absurdity of a skimpy outfit could make the viewer perceive him as vulnerable.

Similarly, humour is starting to take on less and less of a secondary role in the filmmaker's work. It's always been there: her first internationally distributed film, *Old Joy*, was a satirical examination of a certain left wing cohort we might call champagne socialists. Things are different now. Audiences laugh with *The Mastermind*. They laugh at JB in his underwear, they laugh at his misadventures, at the heist that almost descends into farce,

at the sight of the sleeping guard, at the fall from the ladder during the long scene – a counterpart to the one in *Meek's Cutoff* – in which JB tries to hide the stolen paintings in a barn. The audience essentially laughs at the discrepancy between idea and reality, between ambition and failure. They laugh at the irony with which *The Mastermind* was named after a protagonist who is not anywhere close to being that.

One might assume, then, that this is precisely what this cinema is about: the contrast between the grandiose nature of the plans and the tedious, sometimes grotesque, nature of their practical application. Wendy is on her way to Alaska, accompanied by her dog Lucy, in search of a job and independence... An incident in a supermarket is all it takes to call everything into question. In *Meek's Cutoff*, pioneers are in search of a new territory, and yet the epic scale is nowhere to be found. It consists mainly of long treks under the hot sun, accompanied by the endless, high-pitched creaking of the axles. In *First Cow*, a pair of friends dream of becoming rich, but the film makes the fulfilment of this wish contingent on the unexpected presence of a cow in a meadow, on its milk being available only at night, and then on the wrath of its owner.

It's always the trivial that undermines and annihilates the dreams of Reichardtian characters. Up until *Certain Women*, they sought to glimpse a horizon, or even a utopia, in the landscapes towards which they were heading, believing they could reach and perhaps even change them. But all these odysseys were mainly about covering miles, about fatigue, breakdowns, and bad weather: In short, everything the dream is not.

And yet, it would be wrong to say that Reichardt sets the realisation of such ideals against insidious misfortune, or the inability to face the unpredictability of life. Her realism is deeper than that. Her characters do not fail because they are incompetent. Most of them do not lack skill. Cookie's cakes are delicious. There is nothing to suggest that Lizzie is a bad artist, or JB a sub-par carpenter. Rather, it is that their skill, their attention to detail, the precision of their movements, all the talent they possess, are ultimately of little help to them. If they are a source of joy in the films, they certainly do not experience it themselves.

Her filmmaking exists between "documentary" and "fiction". On the one hand, the series of small actions that lovingly make up each scene; on the other, an ambition destined to barely move beyond the form of a dream. But this dichotomy doesn't end there because, while the material world is not dull, it certainly is ambiguous. Ultimately, it always wins, but its victory is not easy to interpret.

In this respect, the final scenes of *The Mastermind* reach a new high. To escape the police, JB blends into an anti-Vietnam War demonstration. He therefore finally rejoins the historical and political reality from which he believed he could remain apart. And it is as a protester that he is arrested by the police. He shouts – with some justification – that there has been a mistake, but he is thrown into a van that soon drives away. Only a few laughing cops remain. One of them grabs a hippie hat he finds lying on the ground, plays with it, twirls it on the end of his baton, plonks it on his head and then casts it away. The End.

In a way, Reichardt's work is only made out of details: true, undisputed, well thought-out and assessed. "*The minutiae of things*", as she calls it, is all she feels entitled to stage. From the initial set of keys to the hat that causes the police such amusement, it's all material. Even the law is not exempt. The gag that concludes *The Mastermind* is nothing more than one last manual gesture; the artist's ultimate farewell before she takes leave of her audience. Therefore, it is not merely that the ideal remains out of reach, that the horizon recedes as we move towards it, that it is futile to make plans based on the impossible. The fact is that, deep down, if it exists, this ideal is there, lurking in things themselves, present in the hollow depth of their stubborn resistance, lodged in their intrinsic comedy. Within reach, in other words, and yet strangely untouchable. For now, at least.

Emmanuel Burdeau
Film critic



Showing Up

Sergei Loznitsa

FR Sergei Loznitsa est réalisateur, scénariste et producteur. Il est né le 5 septembre 1964 dans l'ex-URSS (Union soviétique), et a grandi à Kiev. Après avoir obtenu, en 1987 à Kiev, son diplôme en mathématiques appliquées à l'École polytechnique, il a travaillé comme chercheur en intelligence artificielle à l'Institut de cybernétique de Kiev de 1987 à 1991. En 1997, Sergei Loznitsa a obtenu son diplôme en études de cinéma à la renommée École nationale russe de cinématographie (VGIK) de Moscou. Depuis lors, il a développé son art à l'international, en réalisant 28 documentaires et cinq fictions. Son premier long métrage de fiction, *My Joy* (2010), a été présenté dans la compétition principale du Festival de Cannes, suivi deux ans plus tard de *In the Fog* (2012), fiction qui a remporté le prix FIPRESCI sur la Croisette. En 2014, le cinéaste revient sur la Croisette pour y présenter *Maidan* lors d'une séance spéciale en première mondiale. En 2017, son troisième long métrage de fiction, *A Gentle Creature*, rejoignait la compétition cannoise. En 2018, le cinéaste ukrainien remporte le prix Un Certain Regard pour *Donbass*, puis, en 2021, le Prix spécial du Jury de L'Œil d'Or au Festival de Cannes pour son film *Babi Yar. Context*. Désormais habitué de la Croisette, Sergei Loznitsa a pu y présenter en première mondiale *The Invasion* (2024) et *Two Prosecutors* (2025), sa dernière fiction en date, qui concourait pour la Palme d'or. Ses autres films *The Event* (2015), *Austerlitz* (2016), *State Funeral* (2019) et *The Kiev Trial* (2022) ont quant à eux été montrés en projection spéciale lors de la Mostra de Venise. Sergei Loznitsa est également le fondateur de la société de production ATOMS & VOID. Depuis le début des années 2000, il est basé en Allemagne et en Lituanie.

DE Sergei Loznitsa ist Regisseur, Drehbuchautor und Produzent. Er wurde am 5. September 1964 in der ehemaligen UdSSR geboren und ist in Kiew aufgewachsen. Nach seinem Abschluss in Mathematik 1987 am Polytechnikum in Kiew forschte er von 1987 bis 1991 am Institut für Kybernetik in Kiew im Fachbereich Künstliche Intelligenz. 1997 schloss Sergei Loznitsa sein Studium an der renommierten russischen Filmhochschule in Moskau (VGIK) ab. Seit er seine Kunst in 28 Dokumentar- und fünf Spielfilmen weiterentwickelt. Sein erster langer Spielfilm, *My Joy* (2010), lief auf dem Festival von Cannes im Wettbewerb. Zwei Jahre später folgte der Spielfilm *In the Fog* (2012), der den Prix FIPRESCI an der Croisette gewann. 2014 kehrte der Filmemacher an die Croisette zurück, um dort einer Sondervorführung die Weltpremiere seines Films *Maidan* zu feiern. 2017 lief sein dritter Spielfilm, *A Gentle Creature*, im Wettbewerb von Cannes. 2018 gewann der ukrainische Filmemacher mit *Donbass* den Prix Un Certain Regard und 2021 mit seinem Film *Babi Yar. Context* den Prix spécial du Jury de L'Œil d'or am Festival von Cannes. Fortan ist Sergei Loznitsa Stammgast an der Croisette, seine Filme *The Invasion* (2024) und *Two Prosecutors* (2025) feierten dort Weltpremiere. Letzterer, der auch sein bis dato jüngster Spielfilm ist, ging auf dem letztjährigen Festival von Cannes ins Rennen um die Goldene Palme. Seine Filme *The Event* (2015), *Austerlitz* (2016), *State Funeral* (2019) und *The Kiev Trial* (2022) liefen in Sondervorführungen an der Mostra von Venedig. Des Weiteren ist Sergei Loznitsa Gründer der Produktionsfirma ATOMS & VOID. Seit Anfang der 2000er-Jahre lebt er in Deutschland und Litauen.

EN Sergei Loznitsa is a filmmaker, screenwriter and producer. He was born on 5 September 1964 in former USSR and grew up in Kyiv. After obtaining his degree in applied mathematics from the Polytechnic School in Kyiv in 1987, he worked as an artificial intelligence researcher at the Institute of Cybernetics in Kyiv from 1987 to 1991. In 1997, Sergei Loznitsa graduated with a degree in film studies from the renowned Russian State University of Cinematography (VGIK) in Moscow. Since then, he has developed his art internationally, making 28 documentaries and five fiction films. His first feature film, *My Joy* (2010), was screened in the main competition at the Festival de Cannes, followed two years later by *In the Fog* (2012), a fiction film which won the FIPRESCI Prize on the Croisette. In 2014, the filmmaker returned to Cannes to present *Maidan* at a special world premiere screening. In 2017, his third fiction feature film, *A Gentle Creature*, joined the Cannes competition. In 2018, the Ukrainian filmmaker won the Un Certain Regard prize for *Donbass*, then awarded L'Œil d'or's Special Jury Prize at the Festival de Cannes for his film *Babi Yar. Context* in 2021. Now a regular on the Croisette, Sergei Loznitsa presented the world premiere of *The Invasion* (2024) and *Two Prosecutors* (2025), his latest fiction film, which competed for the Palme d'Or at the last Festival de Cannes. His other films, *The Event* (2015), *Austerlitz* (2016), *State Funeral* (2019) and *The Kiev Trial* (2022) were given special screenings at the Venice Film Festival. Sergei Loznitsa is also the founder of the production company ATOMS & VOID. Since the early 2000s he has been based in Germany and Lithuania.



The Old Jewish Cemetery

Filmographie

- 2026 Champ de Mars (court métrage)
- 2025 Two Prosecutors
- 2025 Paleontology Lesson (court métrage)
- 2024 The Invasion
- 2022 The Kiev Trial
- 2022 The Natural History of Destruction
- 2021 Mr Landsbergis
- 2021 Babi Yar. Context
- 2020 A Night at the Opera (court métrage)
- 2019 State Funeral
- 2018 The Trial
- 2018 Donbass
- 2018 Victory Day
- 2017 A Gentle Creature
- 2016 Austerlitz
- 2015 The Event
- 2014 The Old Jewish Cemetery (court métrage)
- 2014 Maidan
- 2014 Reflections (court métrage)
- 2013 Letter (court métrage)
- 2012 O Milagre de Santo António (moyen métrage)
- 2012 In the Fog
- 2010 My Joy
- 2008 Northern Light (moyen métrage)
- 2008 Revue
- 2006 Artel (court métrage)
- 2005 Blockade (moyen métrage)
- 2004 Factory (court métrage)
- 2003 Landscape
- 2002 Portrait (court métrage)
- 2001 Settlement
- 2000 The Train Stop (court métrage)
- 1998 Life, Autumn (court métrage)
- 1996 Today We Are Going To Build A House (court métrage)

© Atoms and Void



Sergei Loznitsa

et le problème à trois corps du monde de l'espace post-soviétique



The Miracle of Saint Anthony

Sergei Loznitsa est né en 1964, alors que se refermait une décennie de déstalinisation, sous l'impulsion de Khrouchtchev. Eduqué en Ukraine pendant la « stagnation » brejnévienne qui a suivi, devenu jeune docteur en mathématiques employé de l'institut de cybernétique de Kiev, il décide, à 27 ans, d'entamer des études de cinéma en 1991, au moment de la liquidation de l'URSS. Loznista a donc grandi au sein d'une entité politique qui n'existe plus et est ressortissant d'un pays dont l'existence est aujourd'hui menacée pour des « raisons profondes », comme le répète à l'envie l'autocrate du Kremlin, fort de sa lecture borgne et mythologique de l'histoire de cet espace, devenu post-soviétique.

Pourtant, au début des années 1990, un vent nouveau a soufflé sur les décombres apparemment inertes de l'Empire. Au sein des sociétés ex-socialistes, la plupart ont commencé à imaginer que les libertés civiles et politiques pouvaient devenir réalité. Et le milieu du cinéma, inventeur des grandes audaces formelles au début de la révolution bolchévique avant de devenir le cœur du réacteur des propagandes soviétiques, se préparait à accompagner une nouvelle fois les bouleversements en cours.

Loznitsa y a cru lui aussi en entrant au prestigieux VGİK de Moscou, pour suivre pendant huit ans sa formation sous le magistère de la cinéaste géorgienne Nana Djordjadze. Elle en reprend les rênes après que des étudiant-e-s – au nombre desquels Sharunas Bartas, ont refusé la nomination d'un réalisateur soviétique spécialiste des films de guerre de propagande. Au sein de cette école, Loznista se nourrit d'un enseignement complet, artistique et technique : la conception de la bande son – notamment par l'étude des films de Godard – qui deviendra une dimension majeure de son travail, et le montage avec Ludmila Volkova, collaboratrice d'Artavazd Pelechian. « À cette époque, le VGİK était vraiment un terrain fertile, j'ai commencé avec Alexei Guerman Jr, Andreï Zviagintsev, Boris Khlebnikov, etc., cela a été le berceau d'une nouvelle génération. »¹ se souvient-il.

C'est en héritier d'une double culture européenne et russo-soviétique que Loznitsa va construire son cinéma, d'abord par une série de courts métrages documentaires, avec lesquels l'Ukrainien teste la profondeur de champ du séisme provoqué par la disparition de l'Union soviétique, en parcourant un territoire qui semble figé dans une atemporalité que vient redoubler la fixité de la caméra, esthétique primordiale de son approche de la réalité de ce « lointain intérieur » (Michaux). Le diptyque formé par *The Train Stop* (2000) et *Landscape* (2003) fait la lumière sur des individu-e-s dont l'intériorité demeure inaccessible, figurant un collectif atomisé, uniquement relié par l'attente, celle d'un départ vers une destination inconnue. À la léthargie des corps que le passage bruyant d'un train ne trouble pas – allégorie placée dans le hors-champ sonore pour signifier que la disparition subite de l'entité socialiste a laissé la majorité de ses ressortissant-e-s sur le quai – répond l'écho d'un chœur de voix désaccordées porté par une masse indifférenciée, que la caméra dévisage comme autant de hiéroglyphes indéchiffrables, clones multiples d'une soi-disant « âme russe ».

Il est d'ailleurs frappant que certains motifs récurrents de ses documentaires métaphoriques tournés dans les ruines périphériques de l'espace post-soviétique, constituent aussi la toile de fond de ses fictions, dont les histoires – du moins pour les trois premières – dépeignent des personnages devenant les bouc-émisaires d'une communauté anomique, dont les trajectoires individuelles se heurtent à la violence de tous contre tous, exercée en premier lieu par les structures du pouvoir, qui contamine l'ensemble du corps social. C'est particulièrement net dans *My Joy* (2010), dont une séquence cite directement *Landscape* et dont le scénario est basé sur une série d'histoires récoltées lors des voyages effectués par Sergei Loznitsa dans l'arrière-pays. Dans ce film, le cinéaste réactive l'imaginaire des contes initiatiques populaires russes, mais dans un présent cauchemardesque, qui ne parvient pas à s'extirper d'un passé traumatique affleurant, telle une veine au sens géologique, à travers les comportements et les lieux.

À partir du constat pessimiste que rien ne change fondamentalement dans ce qui ne s'appelle pas encore « la nouvelle Russie », Loznitsa se lance dans une radiographie de l'Histoire soviétique de cet espace devenu post du jour au lendemain. La deuxième colonne vertébrale de l'œuvre du cinéaste ukrainien, depuis le séminal *Blockade* (2005) va s'attacher au remontage d'archives existantes, réexaminées avec un œil neuf, critique, subjectif. Deux exemples permettent de comprendre sa méthode. *State Funeral* (2019) se déroule au moment des funérailles de Staline. Loznitsa a eu accès aux 35 heures d'images tournées par des opérateurs soviétiques en vue d'un autre film (*The Great Farewell*,

1953). La triple opération de restauration, de « resynchronisation » et de remontage de ces images tente de résoudre cette énigme : comment cet homme, a-t-il pu être autant pleuré par tout un peuple qui connaissait déjà l'ampleur de ses crimes ? S'il suit la chronologie des funérailles, le film s'ouvre par une épigraphe, caractéristique du style loznitsien : un plan du cadavre du dictateur, personnage principal, présent-absent. « C'est l'illustration parfaite du chat de Schrödinger, dont on ne sait pas s'il est vivant ou mort, il est donc les deux à la fois. Tout le reste du film tourne autour de ce noyau qui est un néant². » Car c'est bien le fonctionnement général de l'Union soviétique qui est étudié pendant deux heures, révélée par un événement limité dans le temps. Derrière le pompiérisme géométrique de la cérémonie, le cinéaste – et son complice de longue date, l'ingénieur du son Vladimir Golovnitski – rajoute des bruitages burlesques tels que le pépiement d'un oiseau qui s'invite, sans respect des convenances, dans le champ au moment où le corps « glorieux » du Petit père des peuples pénètre dans le mausolée. La postsynchronisation partielle du film fonctionne comme un commentaire discrètement ironique. Juste avant, il avait composé *The Trial* (2018)³, également comme un précipité de la mécanique stalinienne. En véritable philosophe sceptique de l'Histoire, Loznitsa retravaille les images tournées lors de ce procès annonciateur des grandes purges pour mettre en crise la notion même d'archive « documentaire ». Tout en respectant la dramaturgie du rituel judiciaire, tel qu'il a été mis en scène – certains plans frontaux ont été réalisés a posteriori en studio, le cinéaste ukrainien en pointe l'inanité avec des cartons placés à la fin : en réalité, tout le monde – accusés et procureurs – jouait « son » rôle dans ce simulacre de procès, véritable fiction déguisée en parfait documentaire pour édifier les masses défilant à l'extérieur pour réclamer « justice ».

Car s'il se montre acerbe dès qu'il déconstruit les mythologies du pouvoir, Loznitsa porte aussi un regard distancié sur celles et ceux qui le subissent ou le contestent, et la foule vengeresse apparaît ainsi à plusieurs reprises dans sa filmographie. Sans doute pour mieux scruter son envers, autrement dit les dynamiques transformant un peuple en corps politiquement structuré, puisque le cinéaste a été contemporain de deux événements aux répercussions diamétralement opposées, et dont la gémelette repose, dans le premier cas sur un trop plein et dans l'autre, une absence d'images. Tandis que *Maidan* (2014) élabore en cinéma direct une archive possible de la révolution ukrainienne en train de se dérouler sous nos yeux – sans dévier du protocole des plans fixes frontaux et prolongés, *The Event* (2015) contemple, presque « en temps réel », via les caméramen des studios Lenfilm qui en sont les témoins, une révolution de palais, dont le montage se fait l'écho, en assimilant la chronologie qui modifie progressivement

leur manière de cadrer : à la rencontre des individu-e-s massés sur la place principale de Saint-Petersbourg au début de la mobilisation d'août 1991, les voilà de nouveau en position de surplomb, dès que la reprise en main s'amorce avec les discours officiels. Sergei Loznitsa a enregistré analytiquement les conditions de l'avènement d'un peuple – et du sentiment national qui se renforcera avec la guerre d'invasion de 2022, documentée dans *The Invasion* (2024) – alors que les opérateurs du début des années 1990 n'ont saisi qu'une résistance inquiète, demeurée à l'état de virtualité, dont leurs images portent néanmoins trace, presque à leur insu.

Si les films de Loznista ont tous partie liée avec les fantômes et l'ombre portée de l'Histoire, qu'il s'efforce, tout au long de son parcours prolifique de cinéaste, de relire et de les relier aux forces qui continuent de travailler les sociétés post-soviétiques, l'exhumation des archives se double aujourd'hui d'une réflexion inquiète sur le destin des images, à l'ère de leur reproductibilité technologique, grosse de manipulations en chaîne et d'une circulation généralisée de contrefaçons menaçant l'essence même de l'entreprise documentaire. Comment la poursuivre quand « dans un monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux »⁴ ? La quête éthique de l'Ukrainien n'a au fond d'autre but que d'interroger par son art le tragique de l'Histoire, afin de conjurer la permanence de ses falsifications par les entrepreneurs de post-vérité. *Donbass* (2018), qui remet en scène des vidéos amateurs trouvées sur YouTube se présente comme une charge critique contre la micro-communauté totalitaire des séparatistes pro-russes mais aussi la poursuite d'une réflexion entamée de longue date sur la « fictionnalisation » de la réalité. Et dans le film qu'il prépare depuis 10 ans sur le massacre de *Babi Yar*⁵, le réalisateur ukrainien entend même pousser encore plus loin ce brouillage, mélangeant les plans d'archives existantes avec des scènes qu'il aura lui-même tournées en imitant les prises de vue de l'époque, afin que les spectateur-ice-s ne sachent plus distinguer les deux. Pour Sergei Loznitsa, le risque de dissoudre la limite entre ce qui a été enregistré et ce qui a été créé par cette nouvelle expérimentation formelle comporte un enjeu essentiel : celui de provoquer notre intelligence émotionnelle, au-delà de la connaissance intellectuelle que nous pouvons avoir des événements les plus brutaux. Son cinéma, scientifiquement intuitif, ne cesse en tous cas, de nous alerter sur nos amnésies, enserrées dans l'accumulation sans fin du présent, en nous rappelant que « le monde pour ainsi dire se vide de lui-même à mesure que plus personne n'entend, ne consigne, ni ne raconte les histoires attachées à tous ces lieux et ces objets innombrables qui n'ont pas, eux, la capacité de se souvenir »⁶.

² Citation tirée de la masterclass que le cinéaste a donnée à l'Université Paris 8 à l'automne 2019, retranscrite dans la monographie qui lui est consacrée : « Sergueï Loznitsa – Un cinéma à l'épreuve du monde » – Céline Gailleurd, Damien Marguet, Eugénie Zvonkine (dir.) – Presses universitaires du Septentrion – 2022

³ Intenté par le pouvoir stalinien incarné par le procureur général Vychnysky, à la recherche de boucs émissaires pour expliquer à la population l'échec de collectivisation et de l'industrialisation à outrance, il a condamné 8 responsables administratifs de différents secteurs de l'économie, qui plaident tous coupables en s'accusant de menées antisoviétiques.

⁴ Guy Debord, « La Société du spectacle », 1967.

⁵ Auquel il a déjà consacré un film de montage, « Babi Yar. Context » en 2021.

⁶ W.G. Sebald – Austerlitz – 2001

Emmanuel Chicon
Membre du comité de sélection

¹ Dans un entretien-fleuve accordé à Jean-Michel Frodon pour la revue AOC, publié en septembre 2022.

Sergei Loznitsa

und Das Dreikörperproblem des postsowjetischen Raums



Landscape

Sergei Loznitsa wurde 1964 geboren, als die zehnte Generation der Entstalinisierung unter Chruschtschows Führung wieder zu Ende war. Während der darauffolgenden „Stagnation“ unter Breschnew absolvierte er seine Ausbildung in der Ukraine und wurde anschließend als junger Doktor der Mathematik am Institut für Kybernetik in Kiew angestellt. 1991, im Alter von 27 Jahren und während der Auflösung der UdSSR, beschloss er, ein Filmstudium aufzunehmen. Loznitsa wuchs somit in einem politischen Gebilde auf, das nicht mehr existiert, und ist Bürger eines Landes, dessen Existenz heute aus „tiefgreifenden Gründen“ bedroht ist, wie der oberste Autokrat des Kremls – gestützt auf eine verzerrte, mythologisierte Lesart der Geschichte dieses nun postsowjetischen Raums – immer wieder betont.

Anfang der 1990er-Jahre wehte jedoch ein neuer Wind über den scheinbar erstarrten Ruinen des einstigen Imperiums. In den ehemaligen sozialistischen Gesellschaften begannen die meisten Menschen daran zu glauben, dass bürgerliche und politische Freiheiten Realität werden könnten. Und das Kino, das zu Beginn der bolschewistischen Revolution mit kühnen formalen Innovationen Pionierarbeit geleistet hatte, bevor es zum entscheidenden Motor der sowjetischen Propaganda wurde, schickte sich nun erneut an, Zeugnis von massiven Umwälzungen abzulegen.

Auch Loznitsa glaubte daran, als er sich am renommierten WGIK in Moskau einschrieb, um dort acht Jahre bei der georgischen Filmemacherin Nana Dschordschadse zu studieren. Sie hatte das Ruder übernommen, nachdem Studierende, darunter Sharunas Bartas, die Ernennung eines sowjetischen Regisseurs abgelehnt hatten, der auf propagandistische Kriegsfilm spezialisiert war. An diesem Institut erhielt Loznitsa eine umfassende, sowohl künstlerische als auch technische Ausbildung. Diese schloss auch die Gestaltung des Soundtracks ein – insbesondere durch das Studium von Godards Filmen –, die zu einem wesentlichen Aspekt von Loznitsas Schaffen werden sollte, sowie die Montage, die er bei Ludmila Volkova erlernte, einer Mitarbeiterin von Artavazd Pelechian. „Damals war das WGIK wirklich ein fruchtbarer Boden. Ich fing zusammen mit Aleksei German Jr.,

Andrey Zvyagintsev, Boris Khlebnikov und anderen dort an; es war die Wiege einer neuen Generation“¹, erinnert sich Loznitsa.

Als Erbe einer dualen, europäischen wie auch russisch-sowjetischen Kultur baut Loznitsa fortan sein filmisches Werk auf. Zunächst mit einer Reihe kurzer Dokumentarfilme, in denen er die Tiefe des Schocks bemisst, den der Zusammenbruch der Sowjetunion ausgelöst hatte, und dabei ein Gebiet durchstreift, das in Zeitlosigkeit erstarrt scheint. Noch verstärkt wird dieser Eindruck durch die Unbeweglichkeit der Kamera – ein grundlegendes ästhetisches Merkmal der Art und Weise, wie er sich der Realität dieses „inneren Auslands“ (Michaux) näherte. Das Diptychon aus *The Train Stop* (2000) und *Landscape* (2003) rückt Individuen ins Licht, deren Innenleben unzugänglich bleibt, und zeigt ein atomisiertes Kollektiv, das lediglich im Warten verbunden ist – dem Warten auf einen Aufbruch zu einem unbekanntem Ziel. Die Lethargie der Körper, unberührt selbst vom Vorbeidonnern eines Zuges – eine Allegorie im Off-Ton, die darauf verweist, dass das plötzliche Verschwinden des sozialistischen Systems die Mehrheit seiner Bürger am Bahnsteig zurückgelassen hat –, findet ihre Entsprechung im Echo eines Chors dissonanter Stimmen, erzeugt von einer amorphen Masse, die die Kamera studiert wie unentzifferbare Hieroglyphen, multiple Klone einer sogenannten „russischen Seele“.

Auffällig ist zudem, dass bestimmte wiederkehrende Motive in Loznitsas metaphorischen, in den peripheren Ruinen des postsowjetischen Raums gedrehten Dokumentarfilmen auch den Hintergrund seiner Spielfilme bilden, von denen zumindest die ersten drei von Figuren handeln, die zu Sündenböcken einer anomischen Gemeinschaft werden, in der individuelle Lebenswege mit der Gewalt aller gegen alle kollidieren – erzwungen in erster Linie durch die Machtstrukturen, die den gesamten sozialen Körper infizieren. Besonders deutlich wird dies in *My Joy* (2010), in dem eine Sequenz direkt auf *Landscape* verweist und dessen Drehbuch auf einer Reihe von Geschichten basiert, die Sergei Loznitsa auf seinen Reisen durch das Hinterland gesammelt hatte. In diesem Werk greift der Filmemacher die Vorstellungswelten bekannter russischer Initiationsgeschichten auf. Er siedelt sie jedoch in einer alpträumhaften Gegenwart an, die sich von einer traumatischen Vergangenheit nicht befreien kann, welche sich wie eine geologische Ader durch Verhaltensweisen und Orte zieht.

Ausgehend von der pessimistischen Beobachtung, dass sich in dem, was später als „das neue Russland“ bezeichnet werden sollte, nichts Grundlegendes ändert, macht sich Loznitsa daran, die sowjetische Geschichte dieses Raums zu durchleuchten, der über Nacht postsowjetisch geworden ist. Der zweite Schwerpunkt im Werk des ukrainischen Filmemachers liegt seit dem wegweisenden Film *Blockade* (2005) auf dem Bearbeiten von Archivmaterialien, um sie mit frischem, kritischem und subjektivem Blick neu zu untersuchen. Zwei Beispiele sollen zur Veranschaulichung seiner Methode dienen. *State Funeral* (2019) widmet sich dem Begräbnis Stalins. Loznitsa hatte Zugang zu 35 Stunden Filmmaterial, das von sowjetischen Kameraleuten für einen anderen Film (*The Great Farewell*, 1953) gedreht worden war. Durch den dreifachen Prozess der Restaurierung, der Neuvertonung und des Neuschneidens des Materials wird versucht, ein Rätsel zu lösen: Wie konnte dieser Mann von einem ganzen Volk, das bereits um das Ausmaß seiner Verbrechen wusste, so tief betrauert werden? Obwohl der Film der Chronologie der Beisetzung folgt, beginnt er mit einem für Loznitsa typischen Stilmittel, dem Epigraph: wir

¹ In einem ausführlichen Interview mit Jean-Michel Frodon für die Zeitschrift AOC, veröffentlicht im September 2022.

sehen eine Aufnahme von der Leiche des Diktators, also der Hauptfigur, die gleichzeitig präsent und abwesend ist. „Es ist die perfekte Illustration von Schrödingers Katze, deren Zustand – lebendig oder tot – unbekannt ist, und die daher beides zugleich ist. Der gesamte weitere Film dreht sich um diesen Kern, der eine Leerstelle ist.“² Was hier über zwei Stunden hinweg untersucht wird, ist tatsächlich die generelle Funktionsweise der Sowjetunion, enthüllt durch ein einzelnes, zeitlich begrenztes Ereignis. Der Filmemacher und sein langjähriger Mitstreiter, der Tontechniker Vladimir Golovnitcki, unterlegten den geometrischen Prunk der Zeremonie mit absurden Soundeffekten, wie dem Zwitschern eines Vogels, das sich pietätlos einschleicht, gerade als der „glorreiche“ Leichnam des Väterchens der Völker Einzug ins Mausoleum hält. Die teilweise Nachsynchronisierung des Films fungiert dabei als subtil ironischer Kommentar. Kurz zuvor hatte Loznitsa mit *The Trial* (2018)³ ein weiteres Destillat stalinistischer Mechanismen komponiert. Als entschieden skeptischer Geschichtsphilosoph bearbeitet Loznitsa hier das Filmmaterial, das während jenes Prozesses – eines Vorbotes der Grossen Säuberungen – gedreht worden war, um das Konzept eines „dokumentarischen“ Archivs schlechthin in Frage zu stellen. Dabei bewahrt der ukrainische Filmemacher die Dramaturgie des inszenierten Gerichtsrituals – einige Frontalaufnahmen wurden später im Studio gedreht –, hebt aber gleichzeitig durch eingefügte Zwischentitel dessen Sinnlosigkeit hervor: Tatsächlich spielten alle – Angeklagte wie Ankläger – in diesem Scheingericht „ihre“ Rolle, eine wahre Fiktion, getarnt als perfekte Dokumentation, zur Erbauung der draussen marschierenden Massen, die nach „Gerechtigkeit“ riefen.

So schonungslos Loznitsa die Mythologien der auch Macht dekonstruiert, wirft er zugleich einen distanzierten Blick auf diejenigen, die diese Macht erdulden oder in Frage stellen. So taucht in seiner Filmografie immer wieder die rachsüchtige Menge auf, zweifellos mit dem Ziel, deren Kehrseite eingehender zu untersuchen, nämlich die Dynamiken, die ein Volk in einen politisch strukturierten Körper verwandeln. Schliesslich hat der Filmemacher zwei Ereignisse mit diametral entgegengesetzten Auswirkungen erlebt, deren Zwillingscharakter im einen Fall auf einer Überfülle an Bildern und im anderen auf einem Mangel an solchen beruht. Während *Maidan* (2014) mit den Mitteln des Direct Cinema ein mögliches Archiv der sich entfaltenden ukrainischen Revolution entwirft – ohne jemals vom Protokoll langer, frontaler, statischer Einstellungen abzuweichen –, beobachtet *The Event* (2015) durch die Augen der als Zeugen anwesenden Kameraleute des Lenfilm-Studios fast in Echtzeit eine Palastrevolution. Dabei spiegelt die Montage wider, wie die Chronologie nach und nach die Bildgestaltung beeinflusst: Während sich die Kameraleute zu Beginn der Mobilisierung im August 1991 unter die auf dem Palastplatz von Sankt Petersburg versammelten Menschen mischen, werden sie wieder zu Beobachtern von höherer Warte, sobald mit den offiziellen Reden die Niederschlagung des Putschversuchs beginnt. Sergei Loznitsa hat analytisch die Bedingungen für die Entstehung eines Volkes festgehalten – und eines Nationalgefühls, das sich, wie in *The Invasion* (2024) dokumentiert, während der Invasion von 2022 noch verstärken sollte –, während die Kameraleute der frühen 1990er-Jahre nur einen zaghaften, beklommenen Widerstand einfingen, der in einem Zustand der Virtualität verharrte, jedoch in ihrem Filmmaterial fast ohne ihr Wissen deutliche Spuren hinterliess.

² Zitat aus der Masterclass, die der Filmemacher im Herbst 2019 an der Universität Paris 8 hielt, transkribiert in der ihm gewidmeten Monografie: „Sergueï Loznitsa – Un cinéma à l'épreuve du monde“ – Céline Gailleurd, Damien Marguet, Eugénie Zvonkine (Hrsg.) – Presses universitaires du Septentrion – 2022

³ Auf Initiative des stalinistischen Regimes, verkörpert durch Generalstaatsanwalt Wyschynsky, wurde nach Sündenböcken gesucht, um der Bevölkerung das Scheitern der erzwungenen Kollektivierung und Überindustrialisierung zu erklären. Bei dem Prozess wurden acht Verwaltungsbeamte aus verschiedenen Wirtschaftsbereichen verurteilt, die sich alle schuldig bekannten und sich selbst antisowjetischer Aktivitäten bezichtigten.

Alle Filme Loznitsas sind mit den Geistern und Schatten der Geschichte verwoben, die er im Lauf seiner produktiven Karriere stets neu zu interpretieren und mit den Kräften zu verknüpfen suchte, die die postsowjetischen Gesellschaften noch immer prägen. Heute geht die Exhumierung von Archiven jedoch einher mit einer besorgten Reflexion über das Schicksal von Bildern im Zeitalter ihrer technologischen Reproduzierbarkeit, das von fortwährenden Manipulationen und der weiten Verbreitung von Fälschungen geprägt ist, die das ganze Wesen des dokumentarischen Unterfangens bedrohen. Wie soll man es fortsetzen, wenn „in einer wahrhaft verkehrten Welt das Wahre nur ein Moment des Falschen ist“? Im Kern verfolgt das ethische Streben des Ukrainers keinen anderen Zweck, als durch seine Kunst die Tragödie der Geschichte zu hinterfragen, um ihren hartnäckigen Verfälschungen durch die Vertreter der Post-Wahrheit entgegenzuwirken. Der Film *Donbass* (2018), der auf YouTube gefundene Amateurvideos neu inszeniert, präsentiert sich als kritischer Angriff auf die totalitäre Mikro-Community pro-russischer Separatisten, aber auch als Fortsetzung einer langjährigen Genealogie der Fiktionalisierung von Realität. Und in seinem Film über das Massaker von *Babi Yar*⁴, an dem er seit zehn Jahren arbeitet, will der ukrainische Filmemacher dieses Verwischen noch weiter vorantreiben: Er mischt vorhandenes Archivmaterial mit Szenen, die er selbst gedreht und dabei die Kameratechniken der damaligen Zeit nachgeahmt hat, sodass das Publikum beides nicht mehr voneinander unterscheiden kann. Für Sergei Loznitsa stellt das Risiko, durch dieses neue formale Experimentieren die Grenze zwischen dem Aufgezeichneten und dem Geschaffenen aufzulösen, eine zentrale Herausforderung dar: er will damit unsere emotionale Intelligenz anregen, die über das hinausreicht, was immer wir selbst über die grausamsten Ereignisse wissen mögen. Jedenfalls weist uns sein wissenschaftlich-intuitives Kino ein ums andere Mal auf unsere Gedächtnislücken hin, die mit der endlosen Anhäufung von Gegenwart einhergehen. So will es uns daran erinnern, dass „sich die Welt ‚leert‘, wenn immer weniger Menschen die Geschichten hören, aufzeichnen oder erzählen, die mit den unzähligen Orten und Objekten verbunden sind, die sich selbst nicht zu erinnern vermögen.“⁶

⁴ Guy Debord, „La Société du spectacle“, 1967.
⁵ Dem er bereits einen Kompilationsfilm gewidmet hat: „Babi Yar. Context“ (2021).
⁶ W. G. Sebald – Austerlitz – 2001

Emmanuel Chicon
Mitglied des Auswahlkomitees

Sergei Loznitsa

and the three-body problem of the post-Soviet space

Sergei Loznitsa was born in 1964, as a decade of de-Stalinisation was coming to a close under the impetus of Khrushchev. Educated in Ukraine during the Brezhnev “stagnation” that followed, he became a young Doctor of Mathematics employed at the Kyiv Institute of Cybernetics. In 1991, at the age of 27 and during the dissolution of the USSR, he decided to embark on his cinema studies. Loznitsa thus grew up within a political entity that no longer exists and is a citizen of a country whose existence is today threatened for “deep reasons,” as the Kremlin’s chief autocrat – relying on his skewed, mythologised reading of the history of this now post-Soviet space – repeatedly asserts.

Yet, in the early 1990s, the winds of change blew over the seemingly inert ruins of the Empire. Within the former socialist societies, most people began to imagine that civil and political liberties could become a reality. And the world of cinema, which had pioneered bold formal innovations at the start of Bolshevik revolution before becoming the core engine of Soviet propaganda, was again preparing to bear witness to the ongoing upheavals.

Loznitsa also believed in this, enrolling at the prestigious VGIK in Moscow and studying for eight years under the guidance of the Georgian filmmaker Nana Djordjadze, who took over after students, including Sharunas Bartas, rejected the appointment of a Soviet director specialising in propagandist war films. At this school, Loznitsa benefited from a comprehensive education, both artistic and technical: designing a soundtrack – particularly through the study of Godard’s films, which would become a major aspect of his work – and editing with Ludmila Volkova, a collaborator of Artavazd Pelechian. “At that time, VGIK was truly a fertile ground. I started alongside Aleksei German Jr, Andrey Zvyagintsev, Boris Khlebnikov and others; it was the cradle of a new generation”, he recalls.

It is as an heir to a dual European and Russo-Soviet culture that Loznitsa would construct his cinema, first through a series of short documentary films, in which he examines the depth of the shock caused by the collapse of the Soviet Union, traversing a territory that seems frozen in a timelessness further amplified by the stillness of the camera – a central aesthetic in his approach to the reality of this “faraway within” (Michaux). The diptych formed by *The Station* (2000) and *Landscape* (2003) sheds light on individuals whose inner lives remain inaccessible, depicting an atomised collective connected only by waiting – the anticipation of a departure to an unknown destination. The lethargy of the bodies, undisturbed by the noisy passage of a train – an allegory located in the off-screen sound to signify that the sudden disappearance of the socialist entity left the majority of its citizens stranded on the platform – finds a response in the echo of a chorus of dissonant voices carried by an amorphous mass, which the camera scrutinises like indecipherable hieroglyphs, multiple clones of a so-called “Russian soul”.

It is striking, moreover, that certain recurring motifs in his metaphorical documentaries, shot amidst the peripheral ruins of the post-Soviet space, also form the backdrop of his fiction films. Their stories – the first three, at least – depict characters becoming scapegoats for an anomic community in which individual trajectories collide with the violence of everyone against everyone, primarily enforced by the structures of power, which contaminate the entire social body. This is particularly evident in *My Joy* (2010), which includes a sequence that directly references *Landscape* and which script is based on a series of stories collected during Sergei Loznitsa’s travels through the hinterlands. In this film, the filmmaker reactivates the imagination of popular Russian coming-of-age tales, but within a nightmarish present that fails to escape a resurfacing traumatic past, like a geological vein, manifesting through behaviours and locations.

Not long before, he had created *The Trial* (2018)³, also as a distillation of Stalinist mechanics. As a true skeptical philosopher of history, Loznitsa reworks the footage shot during this trial, which foreshadowed the Great Purges, to challenge the very notion of a “documentary” archive. While respecting the dramaturgy of the judicial ritual as it was staged – some frontal shots having been filmed later in the studio – the Ukrainian filmmaker highlights its futility with intertitles placed at the end: in fact, everyone – the accused and the prosecutors alike – was playing “their” role in this sham trial, a true fiction disguised as a flawless documentary to edify the marching masses outside calling for “justice”.

And although he is trenchant in deconstructing the mythologies of power, Loznitsa also casts a detached eye on those who endure or challenge it, and the vengeful crowd thus appears repeatedly throughout his filmography. Undoubtedly to better examine its reverse side – that is, the dynamics that transform a people into a politically structured body – since the filmmaker lived through two events with diametrically opposed repercussions, which twin nature rests, in the first case, on an overabundance of images and, in the other, on a lack thereof. While *Maidan* (2014) uses direct cinema to create a possible archive of the Ukrainian revolution unfolding before our eyes – without ever deviating from the protocol of long, frontal static shots – *The Event* (2015) observes, almost in real time, through the cameramen of Lenfilm studios who witnessed it, a palace coup, whose editing echoes the chronology, gradually influencing their framing choices: as they engage with the individuals gathered in the main square of Saint Petersburg at the start of the August 1991 mobilisation, they are once again placed in an elevated position as the crackdown begins with the official speeches. Sergei Loznitsa analytically recorded the conditions for the emergence of a people – and of the national sentiment that would strengthen during the 2022 invasion, documented in *The Invasion* (2024) – while the cameramen of the early 1990s captured only a tentative, uneasy resistance, remaining in a state of virtuality, traces of which are nonetheless evident in their footage, almost without their realising it.

³ Initiated by the Stalinist regime, embodied by Prosecutor General Vychynsky, in search of scapegoats to explain to the population the failure of forced collectivisation and over-industrialisation, it condemned eight administrative officials from different sectors of the economy, all of whom pleaded guilty while accusing themselves of anti-Soviet activities.

² Quotation taken from the masterclass the filmmaker gave at Paris 8 University in autumn 2019, transcribed in the monograph devoted to him: “Sergueï Loznitsa - Un cinéma à l'épreuve du monde” – Céline Gailleurd, Damien Marguet, Eugénie Zvonkine (dir.) – Presses universitaires du Septentrion – 2022

If Loznitsa’s films are all intertwined with the ghosts and shadows of history – which he has striven, throughout his prolific career, to reinterpret and connect to the forces still shaping post-Soviet societies – the exhumation of archives today is accompanied by an anxious reflection on the fate of images in the era of technological reproducibility, fraught with serial manipulations and the widespread circulation of forgeries that threaten the very essence of the documentary endeavour. How can one pursue it when, “in a truly inverted world, the real is merely a moment of the fake”⁴? At its heart, the Ukrainian’s ethical quest has no other purpose than, through his art, to question the tragedy of history in order to counter the persistence of its falsifications by the purveyors of post-truth. *Donbass* (2018), which restages amateur videos found on YouTube, presents itself as a critical attack on the totalitarian micro-community of pro-Russian separatists, but also as the continuation of a long-standing genealogy of the fictionalization of reality. And in the film he has been preparing for ten years on the *Babi Yar* massacre⁵, the Ukrainian filmmaker intends to push this blurring further, mixing existing archival footage with scenes he has shot himself by mimicking period camerawork techniques so that the viewer can no longer distinguish between the two. For Sergei Loznitsa, the risk of dissolving the boundary between what has been recorded and what has been created through this new formal experimentation constitutes a central challenge: namely, provoking our emotional intelligence beyond the intellectual knowledge we may have of the most brutal events. In any case, his scientifically intuitive cinema never ceases to alert us to our amnesia, bound up in the endless accumulation of the present, to remind us that “the world is ‘emptying’ itself as fewer and fewer people hear, record or tell the stories attached to these innumerable places and objects which, in themselves, have no capacity to remember”⁶.

⁴ Guy Debord, “La Société du spectacle”, 1967.
⁵ To which he has already devoted a compilation film, “Babi Yar. Context” (2021).
⁶ W.G. Sebald – Austerlitz – 2001

Emmanuel Chicon
Member of the selection committee



A Night at the Opera



Siham & Hatida



State Funeral



Owl



Certain Women



Meek's Cutoff



Bouchra



Babi Yar. Context



The Kiev Trial

Meriem Bennani

FR Meriem Bennani est née en 1988 à Rabat, au Maroc. Aujourd'hui, elle vit et travaille à New York. Elle est titulaire d'un BFA de la Cooper Union à New York et d'un Master de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions monographiques et a notamment été présenté au Whitney Museum, MoMA PS1, The Guggenheim Museum, la Fondation Louis Vuitton à Paris, Nottingham Contemporary, Renaissance Society à Chicago et Kamel Lazaar Foundation à Tunis. Les œuvres de Meriem Bennani se trouvent dans les collections de Lafayette Anticipations, Paris; du Guggenheim Museum, New York; du Museum of Modern Art, New York; du Whitney Museum of American Art, New York; de la Fondation Kadist, Paris; et du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

DE Meriem Bennani wurde 1988 in Rabat, Marokko geboren. Heute lebt und arbeitet sie in New York. Sie hat einen Bachelor of Fine Arts an der Cooper Union in New York und einen Master an der École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris. Ihre Arbeit war Gegenstand zahlreicher Einzelausstellungen und wurde nicht zuletzt am Whitney Museum, dem MoMA PS1, dem Guggenheim Museum, New York, der Fondation Louis Vuitton in Paris, dem Nottingham Contemporary, der Renaissance Society in Chicago und der Kamel Lazaar Foundation in Tunis präsentiert. Werke von Meriem Bennani finden sich in den Sammlungen der Lafayette Anticipations, Paris, des Guggenheim Museums, New York, des Museum of Modern Art, New York, des Whitney Museum of American Art, New York, der Fondation Kadist, Paris und des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

EN Meriem Bennani was born in 1988 in Rabat, Morocco. She now lives and works in New York. She holds a BFA from Cooper Union in New York and a Master's degree from the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris. Her work has been the subject of numerous solo exhibitions and has notably been presented at the Whitney Museum, MoMA PS1, the Guggenheim Museum, Fondation Louis Vuitton in Paris, Nottingham Contemporary, Renaissance Society in Chicago and Kamel Lazaar Foundation in Tunis. Meriem Bennani's works can be found in the collections of Lafayette Anticipations, Paris; the Guggenheim Museum, New York; the Museum of Modern Art, New York; the Whitney Museum of American Art, New York; KADIST, Paris; Musée d'Art Moderne de Paris.



© Valentina Somma



2 Lizards

Filmographie

- | | |
|-----------|---------------------------------|
| 2025 | Bouchra |
| 2022 | Cursed Objects (court métrage) |
| 2020 | 2 Lizards (mini-série) |
| 2018–2022 | Life on the CAPS – Trilogy |
| 2017 | Siham & Hafida (court métrage) |
| 2017 | Ghariba (court métrage) |
| 2016 | Fly (court métrage) |
| 2015–2016 | Gradual Kingdom (court métrage) |

Le lézard et la mouche : fables pour un siècle absurde

Entretien entre Meriem Bennani et Valentin Noujaïm

Valentin Noujaïm : Ton travail est souvent très drôle, mais l'humour ne paraît jamais fortuit. On a presque l'impression qu'il s'agit d'une méthode. Je serais curieux de savoir si tu as toujours eu cet instinct. Quand tu étais enfant, l'humour était-il déjà pour toi une façon de donner un sens au monde qui t'entourait, voire même une manière d'avancer dans celui-ci ?

Meriem Bennani : Je n'ai pas vraiment le souvenir d'être le genre d'enfant qui faisait rire tout le monde. Je ne jouais pas un rôle et je n'essayais pas non plus d'être drôle. Mais je pense que j'ai toujours été attirée par l'esthétique de la joie et de la comédie. L'humour n'est pas vraiment une méthode pour moi, il est plutôt instinctif.

V.N. D'une certaine manière, c'est donc une façon de comprendre le monde.

M.B. Oui, je pense. Mais c'est amusant car je ne me considère vraiment pas comme la personne la plus drôle. Je suis entourée de personnes beaucoup plus drôles que moi. L'humour semble néanmoins faire partie de ma nature. Même lorsque j'essaie d'être sérieuse, il est fréquent que les gens trouvent mon travail drôle. Cela s'explique sans doute en partie par l'impression de ne pas vraiment correspondre à l'image attendue d'une adulte. En tant que personne queer, j'ai grandi en ayant l'impression de ne pas suivre la voie que les gens attendaient de moi. Je ne devenais pas le genre de femme que les personnes imaginaient et cela a créé une forme de distance. Je pense que c'est également cela qui m'a orientée vers l'art.

V.N. Tes personnages sont caricaturaux et frondeurs, leur façon d'évoluer dans les systèmes ou les villes est drôle mais également révélatrice. Je pensais hier à Jean de La Fontaine. Ses fables abordent indirectement le sujet des systèmes. Tes personnages n'ont jamais un discours explicitement politique, mais tes films semblent très politiques. Considères-tu ton travail comme un genre de fable contemporaine ?

M.B. La présence d'animaux nous oriente sur cette voie. Lorsqu'il y a des animaux et une double signification, les personnes pensent systématiquement aux fables ou aux contes. C'est sans doute parce que j'ai

baigné dans cet univers que j'ai tendance à utiliser ces outils. Mais la présence animale s'explique aussi par une raison pratique : j'exploite des éléments documentaires, cela me paraît donc étrange d'introduire un personnage humain stylisé. Je ne saurais vraiment pas comment représenter un corps humain de cette manière. Je me sens beaucoup plus libre avec les animaux. Les fables condensent la réalité. Elles abordent des situations complexes et les réduisent à des archétypes et des désirs fondamentaux. Dans mes films, j'essaie d'équilibrer deux mouvements : donner libre cours à la vie réelle, à travers toutes ses nuances, puis condenser ces émotions pour aboutir à un rendu plus archétypal. C'est peut-être là que prennent vie les films : quelque part entre le documentaire et la fable.

V.N. Ton travail semble également très lié au chaos visuel d'Internet : les mêmes, les filtres, les corps déformés, le montage rapide. En regardant tes films, on a parfois l'impression de voir défiler une étrange mythologie de New York ou du Maroc. Dans quelle mesure es-tu inspirée par la culture Internet ?

M.B. On pense souvent qu'Internet exerce une influence considérable sur mon travail, mais très honnêtement, je le trouve assez peu inspirant. J'appartiens à la génération Y et je me rappelle bien entendu des débuts des mêmes. Mais je ne suis pas quelqu'un qui les collectionne ou qui suit de près cette culture. Lorsque je déforme les corps, cela se rapproche davantage des dessins animés que j'adorais regarder quand j'étais enfant. J'ai commencé à le faire avant que se développent des outils tels que les filtres Instagram. À un moment donné, j'étais fascinée par YouTube, en particulier par la façon dont l'utilisaient les Marocain·e·s pour inventer leur propre langage visuel en ligne. Comme cet outil était à la portée de tou·te·s, il permettait aux personnes de créer une culture d'images façonnée par les réalités locales. Mais la culture Internet mondiale me paraît très uniformisée aujourd'hui. Tout, y compris les choses les plus étranges ou les plus radicales, est absorbé dans une forme d'esthétique néolibérale.

V.N. Un autre aspect qui ressort dans tes films, c'est la tendresse dont tu fais preuve vis-à-vis de tes personnages. Même lorsqu'ils paraissent tourmentés



Cursed Objects

ou grotesques, ils ne sont jamais ridiculisés – à l'exception peut-être du cochon-policier. Comment entretiens-tu cette tendresse aujourd'hui, à une époque où le monde en semble de plus en plus dépourvu ?

M.B. C'est très simple à vrai dire. Tout commence avec l'empathie. Si je n'éprouve pas d'empathie pour quelqu'un, je ne peux pas faire de film sur lui. Parfois, je rencontre des personnes dont l'univers serait incroyable à l'écran, mais si je suis uniquement intéressée par leur côté excentrique ou spécial, alors je sais que je ne devrais pas les filmer. Il doit y avoir une vraie connexion émotionnelle.

V.N. En parlant d'émotions, j'aimerais en savoir plus sur les décors de tes films. Tu construis souvent des espaces qui paraissent suspendus entre la fiction et le documentaire : des appartements, des chambres, des îles, des bureaux, des télévisions, des radios. Ces environnements semblent former un univers récurrent à travers ton travail. Dans quelle proportion ces espaces proviennent-ils de ta propre vie et de tes souvenirs ?

M.B. C'est une question très intéressante, qui est logique venant de ta part puisque ton approche spatiale est également symbolique. Le lieu de vie marocain est très important pour moi. On pourrait le comparer à un forum. C'est là que se retrouvent les femmes de ma famille pour discuter, manger des biscuits et passer du temps ensemble. Quand j'étais enfant, c'était aussi un terrain de jeux rempli de coussins. C'est donc naturellement devenu un décor dans mes films. Dans *Bouchra*, lorsque nous avons développé les espaces en 3D, l'intention était le réalisme. Nous avons essayé de recréer des environnements qui paraissaient très précis. Ils se composent en réalité d'un patchwork de souvenirs : la maison de mes parents, les maisons de mes ami·e·s, l'architecture de certains quartiers au Maroc, même de vieux magazines. L'appartement de New York est volontairement caricatural dans le film. Nous avons forcé la réalité pour transmettre une atmosphère de logement new-yorkais modeste. Je pense que j'essaie davantage de recréer une atmosphère plutôt que la réalité en elle-même. Dans *2 Lizards*, le processus était très différent. Le film a été réalisé extrêmement vite. Nous avons parfois utilisé des photos de vraies pièces, en les modifiant légèrement. Et d'autres fois, c'était juste des vidéos filmées avec un iPhone ou des réalisations numériques rapides. Pour finir, oui, j'adore introduire des télévisions ou des radios dans un film, diffuser des nouvelles. C'est quelque chose qui me fascine, « un monde dans un autre monde ».

V.N. Tes films sont comme une sorte de paysage sentimental. Et c'est peut-être ce qui rend ces décors si réels. Il est fréquent dans tes films que les images paraissent quelque peu hantées. La façon dont tu présentes les choses donne à penser qu'il y a une autre couche sous le monde visible. Les corps se

transforment ou disparaissent, les objets prennent vie, les espaces se comportent de manière étrange. Le fait d'avoir grandi avec l'imaginaire culturel marocain, dans lequel le monde visible et le monde invisible s'entrecroisent régulièrement, influence-t-il ta perception de ces différentes couches ?

M.B. Quand j'étais ado, j'étais terrorisée. J'ai longtemps dormi avec la lumière allumée. Je suis effectivement convaincue qu'il existe un monde invisible. Mais dans mes films, l'invisible n'a pas vraiment de dimension spirituelle. Il s'agit plutôt de rappeler aux spectateur·ice·s qu'ils·elles voient une construction. J'indique que le film est mon interprétation de la réalité. Dans *2 Lizards* par exemple, l'atmosphère étrange provient en grande partie du contexte de la pandémie. Dans *Bouchra*, les déformations sont plus psychologiques. Sur le plan culturel, je crois en les esprits, les djinns et tout ça. Mais dans mon travail, les forces qui animent le monde relèvent davantage de la narration que du mysticisme. Cela étant dit, le fait de grandir au Maroc a probablement façonné mon approche de la narration. Les Marocain·e·s ont une culture de l'humour et du récit très particulière.

V.N. Oui, l'humour marocain peut être très physique, presque burlesque.

M.B. Très burlesque. Très impertinent.

V.N. En tant qu'artiste, tu as tendance à t'exprimer sans détours sur le plan politique – que tu parles de la Palestine, du Maroc ou des États-Unis où tu es maintenant installée. De nombreux artistes de notre génération, moi y compris, ont le sentiment que la pratique artistique ne peut être séparée de la réalité politique. Dans tes films, le pouvoir apparaît souvent comme presque théâtral. Et dans le même temps, j'ai l'impression de vivre à une époque où la réalité elle-même devient absurde, d'une façon très sérieuse et dangereuse. En visionnant récemment une nouvelle fois tes films, je me suis demandé si l'humour pouvait encore être une réponse pertinente face à ce climat politique.

M.B. Je me rappelle de projets comme *Magazine Bidoun* qui visaient en partie à remettre en cause les images limitées que les personnes avaient de la région, des images de tragédie ou de souffrances. Mais il s'agissait aussi de montrer que l'humour, l'imagination et la complexité existent également là-bas. Ils ont vraiment fait un travail fantastique. Depuis le génocide de Gaza, les choses semblent différentes. J'avais tendance à croire que cela pouvait servir à quelque chose de montrer la réalité, que des choses pourraient changer si les gens voyaient ce qu'il se passait. Mais nous réalisons que ce n'est pas forcément vrai. Les récits politiques, la propagande, la fiction... ces histoires peuvent être plus fortes que les images de la réalité. Il y a aussi l'IA et l'accélération d'Internet au cours de l'année dernière : je pense que j'aurai besoin de temps avant de pouvoir

produire quelque chose à partir de ce moment. Pour l'instant, je me demande juste comment créer des images. Avec Orian (Barki, ma collaboratrice sur *Bouchra* et *2 Lizards*), j'écris actuellement un nouveau film qui se déroule dans une sorte de monde futur. Il contient quelques éléments politiques mais nous nous concentrons sur les émotions des personnages. C'est la seule manière d'aborder les choses pour le moment. J'ai également commencé à faire des installations qui peuvent uniquement être expérimentées physiquement. Il est possible de voir la documentation en ligne mais être sur place est indispensable. Il est devenu essentiel à mes yeux de produire un travail qui résiste à la vitesse des images.

V.N. Essayons de finir cet entretien sur une note plus légère. Lorsque je regarde tes films, en particulier ceux sur les femmes de ta famille, je pense parfois à une émission de télé-réalité, quelque chose qui pourrait s'appeler *The Real Housewives of Casablanca*. Il y a une hiérarchie sociale, des rivalités, des personnalités excessives et de petits conflits qui deviennent soudain captivants. As-tu été influencée par la télé-réalité ?

M.B. C'est drôle parce que je ne suis pas vraiment ce genre d'émissions. J'ai vu la première saison de *L'incroyable famille Kardashian* et j'ai suivi *Laguna Beach*. Ces premières émissions me fascinaient car c'était presque un manuel pour apprendre à créer un drame à partir de rien. Un producteur pouvait dire quelque chose comme « Avez-vous remarqué qu'elle vous a servi moins de jus d'orange qu'à tous les autres ? » et tout d'un coup, un conflit éclatait. C'est de la manipulation, mais il y a aussi une technique de storytelling. Ce qui m'intéressait le plus, c'était la façon dont les participant·e·s se médiatisaient, comment ils·elles construisaient leur propre image face à la caméra. À un moment, chacun·e devenait sa propre marque, sa propre image publique. Ce moment me fascinait en tant que créatrice d'images. Mais aujourd'hui, je trouve la télé-réalité assez ennuyeuse. Tout s'est standardisé. Tu regardes des émissions de télé-réalité ?

V.N. Oui ! J'adore *The Real Housewives of Beverly Hills*, mais je dois reconnaître que les premières saisons étaient sans aucun doute les plus succulentes. J'ai une toute dernière question, une sorte de quiz : quelle serait la pire destinée possible pour l'une de tes œuvres ?

- Premièrement, devenir un même viral en ligne mais être rapidement oubliée.
- Deuxièmement devenir un chef-d'œuvre dans un musée que tout le monde respecte mais que personne ne regarde vraiment.
- Troisièmement, devenir un objet de luxe détenu par un riche collectionneur.

M.B. Si le collectionneur est exécrable, c'est sans doute la pire issue. Mais s'il s'agit d'une personne qui soutient vraiment l'œuvre, alors ça ne me dérange pas. L'art circule également ainsi. Et si je devais choisir entre les deux autres options, je pense que devenir un même serait la pire. Mes films ne durent pas trente secondes, pourtant les gens visionnent souvent trente secondes en ligne et pensent qu'ils connaissent le film. Je ne supporte plus ce genre de simplification. Au moins, si un travail devient une pièce de musée que les gens finissent par oublier, cela signifie qu'à un moment, ils l'ont expérimentée dans sa totalité.

V.N. Intéressant. Pour moi, la pire option aurait été le musée. Il y a quasiment une dimension archéologique je trouve.

M.B. Peut-être. Mais la « méméification » d'une œuvre m'effraie encore plus.

V.N. La « méméification » de Meriem Bennani ressemble à un cauchemar. Espérons que ni toi ni moi ne finiront ainsi.

Entretien réalisé par Valentin Noujaïm, artiste et cinéaste

Die Eidechse & die Fliege: Fabeln für ein absurdes Jahrhundert

Meriem Bennani im Gespräch mit Valentin Noujaïm

Valentin Noujaïm: Deine Arbeiten sind oft sehr witzig, aber der Humor wirkt nie beliebig. Er scheint geradezu Methode zu haben. Mich würde interessieren, ob dieses Gespür für das Komische bei dir schon früh geweckt wurde. War Humor für dich schon als Kind ein Mittel, um die Welt um dich herum zu verstehen, oder sogar ein Weg, um dich darin zurechtzufinden?

Meriem Bennani: Meiner Erinnerung nach war ich eigentlich kein Kind, das alle zum Lachen gebracht hat. Ich habe nicht den Clown gespielt oder versucht, unterhaltsam zu sein. Aber ich denke, dass mich die Ästhetik von Freude und Komik schon immer angezogen hat. Eine Methode ist Humor für mich eigentlich nicht – eher ein Instinkt.

V.N. Also doch so etwas wie ein Weg zum Verständnis der Welt.

M.B. Ja, ich denke schon. Das Komische dabei ist, dass ich mich selbst gar nicht für besonders komisch halte. Ich bin von lauter Menschen umgeben, die viel lustiger sind als ich. Trotzdem scheint Humor in meiner Natur zu liegen. Selbst wenn ich ernst zu sein versuche, finden die Leute das, was ich mache, oft witzig. Zum Teil hat das vielleicht auch damit zu tun, dass ich nicht unbedingt dem Bild entspreche, das man sich üblicherweise von einer Erwachsenen macht. Als queere Person aufgewachsen, hatte ich nicht das Gefühl, den Weg zu gehen, den man von mir erwartete. Ich wurde nicht zu der Art Frau, die sich die Leute vorstellten. Das schuf eine gewisse Distanz, und das ist wohl auch das, was mich zur Kunst gebracht hat.

V.N. Deine Figuren sind überzeichnet und widerspenstig, und sie bewegen sich auf eine Weise durch Systeme oder Städte, die witzig, aber auch aufschlussreich ist. Gestern habe ich über Jean de La Fontaine nachgedacht. Fabeln sprechen Systeme an, ohne sie direkt zu benennen. Deine Figuren äussern sich nie explizit politisch, und doch wirken die Filme sehr politisch. Siehst du deine Arbeiten als eine Art zeitgenössische Fabeln?

M.B. Durch den Auftritt von Tieren geht es ja bereits in diese Richtung. Wenn Tiere vorkommen und es eine zweite Bedeutungsebene gibt, denken die Leute sofort an Fabeln oder Märchen. Ich greife vermutlich instinktiv zu diesen Mitteln, weil ich damit aufgewachsen bin. Es gibt aber auch einen praktischen Grund. Da ich mit dokumentarischen Elementen arbeite, käme es mir merkwürdig vor, eine stilisierte menschliche Figur einzuführen. Ich wüsste nicht recht, wie ich einen menschlichen Körper auf diese Weise darstellen sollte. Bei Tieren fühle ich mich viel freier. Fabeln verdichten die Realität. Sie greifen komplexe Situationen auf und reduzieren sie auf Archetypen und elementare Sehnsüchte. In meinen Filmen versuche ich, zwei Strömungen in Einklang zu bringen: das reale Leben mit all seinen Nuancen sich entfalten zu lassen und diese Emotionen dann zu etwas Archetypischerem zu verdichten. Vielleicht sind die Filme genau da angesiedelt: irgendwo zwischen Dokumentation und Fabel.

V.N. Deine Arbeiten scheinen auch deutlich vom visuellen Chaos des Internets beeinflusst zu sein – Memes, Filter, verzerrte Körper, rasante Montage. Beim Ansehen deiner Filme hat man manchmal das Gefühl, durch eine eigenartige Mythologie New Yorks oder Marokkos zu scrollen. Wie wichtig ist für dich die Internetkultur als Inspirationsquelle?

M.B. Es wird oft angenommen, dass das Internet grossen Einfluss auf mich hat, aber um ehrlich zu sein, finde ich es nicht besonders inspirierend. Natürlich bin ich ein Millennial und habe daher miterlebt, wie die Memes aufkamen. Aber ich gehöre nicht zu denen, die Memes sammeln oder diese Kultur genau verfolgen. Wenn ich Körper verzerrt darstelle, orientiere ich mich eher an Cartoons, die ich als Kind geliebt habe. Damit habe ich schon angefangen, bevor Instagram-Filter und dergleichen existierten. Eine Zeitlang interessierte ich mich sehr für YouTube, vor allem dafür, wie Marokkaner es nutzten, um online ihre eigene Bildsprache zu entwickeln. Da das Tool für alle zugänglich war, konnte man damit eine von lokalen Realitäten geprägte Bildkultur schaffen. Aber die globale Internetkultur erscheint mir heute sehr verflacht. Alles, sogar das Seltsamste oder Radikalste, wird von einer Art neoliberalen Ästhetik absorbiert.

V.N. Eine weitere Besonderheit deiner Filme ist die Zärtlichkeit, mit der du an deine Figuren herangehst. Selbst wenn sie chaotisch oder grotesk wirken, werden sie nie auf das Lächerliche reduziert, abgesehen vielleicht vom Schweinepolizisten. Wie bewahrst du dir diese Zärtlichkeit heute, in einer Zeit, in der es in der Welt immer weniger davon zu geben scheint?

M.B. Es ist eigentlich ganz einfach. Mein Ausgangspunkt ist Empathie. Wenn ich mich in jemanden nicht einfühlen kann, kann ich keinen Film über ihn drehen. Manchmal begegnen mir Menschen, deren Welten rein optisch betrachtet auf der Leinwand fantastisch aussehen würden – doch wenn sie mich einzig und allein deswegen interessieren, weil sie exzentrisch oder besonders wirken, dann weiss ich, dass ich keinen Film über sie drehen sollte. Es muss schon eine echte emotionale Verbindung bestehen.

V.N. Apropos Emotionen: Ich würde dich gerne nach den Landschaften in deinen Filmen fragen. Du konstruierst oft Räume, die sich zwischen Fiktion und Dokumentation zu bewegen scheinen: Wohnungen, Schlafzimmer, Inseln, Büroräume, Fernseher, Radios. Diese Umgebungen scheinen eine wiederkehrende Welt in deinen Werken zu bilden. Mich würde interessieren, wie viele dieser Räume aus deinem eigenen Leben und deinen Erinnerungen stammen.

M.B. Das ist eine sehr gute Frage. Und mich wundert nicht, dass sie von dir kommt, weil auch du Raum als etwas Symbolhaftes betrachtest. Das marokkanische Wohnzimmer ist mir sehr wichtig. Es ist fast wie ein Forum. Dort versammeln sich die Frauen meiner Familie, unterhalten sich, essen Kekse und verbringen Zeit miteinander. Als Kind war es für mich auch ein Spielplatz voller Kissen. So wurde es ganz natürlich zu einer Landschaft in meinen Filmen. Für *Bouchra* bauten wir Räume in 3D, die realistisch wirken sollten. Wir versuchten, Umgebungen zu schaffen, die sehr spezifisch anmuten. Eigentlich sind sie eine Collage aus Erinnerungen: das Haus meiner Eltern, die Häuser von Freunden, Architektur aus bestimmten Stadtvierteln in Marokko, sogar alte Zeitschriften. Die New Yorker Wohnung im Film ist bewusst übertrieben. Wir haben sie schlimmer als in der Realität dargestellt, um die Atmosphäre düsterer New Yorker Wohngebäude zu vermitteln. Ich

glaube, ich versuchte dabei eher, ein Gefühl nachzubilden, nicht so sehr die Realität selbst. Bei *2 Lizards* war die Herangehensweise eine ganz andere. Der Film wurde extrem schnell gedreht. Manchmal verwendeten wir Fotos von echten Räumen und veränderten sie leicht. Dann wieder waren es einfach iPhone-Aufnahmen oder schnell erzeugte digitale Konstruktionen. Und ja, ich zeige wirklich gern Fernseher, Radios oder Nachrichtensendungen in den Filmen. Diese „Welten in Welten“ haben etwas Faszinierendes.

V.N. In deinen Filmen gibt es fast so etwas wie eine Geografie des Gefühls. Vielleicht wirken diese Landschaften deshalb so real. Oft haben die Bilder in deinen Filmen auch etwas leicht Gespenstisches. Die Art und Weise, wie die Dinge erscheinen, lässt manchmal vermuten, dass jenseits der sichtbaren Welt noch eine weitere Ebene existiert. Körper verwandeln sich oder verschwinden, Gegenstände werden lebendig, Räume verhalten sich seltsam. Du bist inmitten marokkanischer kultureller Vorstellungswelten aufgewachsen, in denen sich die sichtbare und die unsichtbare Welt oft überschneiden – hat das deine Sichtweise auf diese Ebenen beeinflusst?

M.B. Als Teenager hatte ich tatsächlich oft Angst. Ich habe lange bei eingeschaltetem Licht geschlafen. Also ja, ich habe definitiv an eine unsichtbare Welt geglaubt. In meinen Filmen jedoch hat das Unsichtbare eigentlich keine spirituelle Funktion. Vielmehr geht es darum, die Zuschauer daran zu erinnern, dass das, was sie sehen, konstruiert ist. Ich zeige, dass der Film meine Interpretation der Wirklichkeit ist. In *2 Lizards* beispielsweise ist die seltsame Atmosphäre hauptsächlich auf den Kontext der Pandemie zurückzuführen. In *Bouchra* wiederum sind die Verzerrungen eher psychischer Natur. Kulturell gesehen, glaube ich tatsächlich an Geister, Dschinns und dergleichen. In meinen Arbeiten sind die Kräfte, die die Welt beleben, jedoch eher narrative als mystische. Allerdings hat das Aufwachsen in Marokko wahrscheinlich meine Beziehung zum Geschichtenerzählen geprägt. Dort gibt es eine ganz eigene Kultur des Humors und des Erzählens.

V.N. Ja, marokkanischer Humor kann sehr körperlich sein, fast schon Slapstick.

M.B. Sehr slapstickhaft. Sehr respektlos.

V.N. Du beziehst als Künstlerin auch politisch offenen Stellung, sei es in Bezug auf Palästina, Marokko oder die USA, wo du heute lebst. Viele Künstler unserer Generation, mich eingeschlossen, sind der Meinung, dass sich künstlerisches Schaffen und politische

Realität nicht wirklich trennen lassen. In deinen Filmen wirkt Macht oft beinahe theatralisch. Gleichzeitig scheinen wir in einer Zeit zu leben, in der die Realität selbst auf sehr ernste und gefährliche Weise absurd geworden ist. Als ich mir deine Arbeiten kürzlich noch einmal ansah, fragte ich mich, ob Humor in diesem politischen Klima noch eine sinnvolle Reaktion sein kann.

M.B. Ich erinnere mich, dass es bei Projekten wie dem *Bidou Magazine* zum Teil darum ging, die begrenzten Vorstellungen der Menschen von der Region – Bilder von Tragödien oder Leid – zu hinterfragen und zu zeigen, dass es dort auch Humor, Fantasie und Vielschichtigkeit gibt. Sie haben wirklich fantastische Arbeit geleistet. Seit dem Völkermord in Gaza fühlt sich alles anders an. Früher glaubte ich, dass es etwas bringen würde, die Realität zu zeigen. Dass sich etwas ändern würde, wenn die Menschen sehen, was geschieht. Doch jetzt erkenne wir, dass das nicht unbedingt stimmt. Politische Narrative, Propaganda, Fiktion – all das kann mächtiger sein als Bilder der Wirklichkeit. Hinzu kommen die KI und die rasante Entwicklung des Internets gerade im vergangenen Jahr. Deshalb glaube ich, dass ich Zeit brauche, bis ich all diese Gegebenheiten künstlerisch verarbeiten kann. Im Moment frage ich mich, wie man überhaupt Bilder machen kann. Zusammen mit Orjan (Barki, meiner Mitstreiterin bei *Bouchra* und *2 Lizards*) schreibe ich gerade an einem neuen Film, der in einer Art Zukunftswelt spielt. Er enthält politische Elemente, doch wir fokussieren uns auf das Gefühlsleben der Figuren. Das ist im Moment die einzige Herangehensweise, die uns möglich ist. Ich habe auch angefangen, Installationen zu machen, die eigentlich nur in physischer Anwesenheit erfahrbar sind. Man kann sich zwar online die Dokumentationen ansehen, aber man muss auch vor Ort sein. Es ist mir wichtig geworden, Arbeiten zu schaffen, die sich der Flüchtigkeit von Bildern entziehen.

V.N. Versuchen wir, mit etwas weniger Ernsthaftem abzuschliessen. Wenn ich mir deine Filme ansehe, besonders diejenigen über die Frauen in deiner Familie, muss ich manchmal an so etwas wie *The Real Housewives of Casablanca* denken. Es gibt soziale Hierarchien, Rivalitäten, Dramaqueens und kleine Konflikte, die unversehens eskalieren. Hat Reality-TV dich beeinflusst?

M.B. Das ist lustig, denn eigentlich schaue ich kaum Reality-TV. Ich habe die erste Staffel von *Keeping Up with the Kardashians* gesehen. Und *Laguna Beach*. Diese frühen Serien faszinierten mich, weil sie fast lehrbuchmässig zeigten, wie man aus dem Nichts Drama erzeugen kann. Ein Produzent sagt vielleicht etwas wie: „Hast du bemerkt, dass sie dir weniger

Orangensaft eingeschenkt hat als den anderen?“ Und schon hast du einen Konflikt. Das ist manipulativ, aber es ist auch eine Erzähltechnik. Am meisten interessierte mich dabei, wie Menschen sich selbst inszenieren, wie sie für die Kamera ein Bild von sich konstruieren. Irgendwann wurde jeder zu seiner eigenen Marke, zu seinem eigenen öffentlichen Image. Dieser Moment faszinierte mich als Bildschaffende. Aber heute finde ich Reality-TV ziemlich langweilig. Alles ist standardisiert worden. Schaut du Reality-TV?

V.N. Oh ja! Ich liebe *The Real Housewives of Beverly Hills*, muss allerdings zugeben, dass die ersten Staffeln definitiv am meisten Biss hatten. Ich habe noch eine letzte Frage. Eigentlich ist es eher ein kleines Spiel. Was wäre das schlimmstmögliche Schicksal für eines deiner Werke:
• Erstens: Es wird zu einem Meme, das im Internet viral geht, aber schnell in Vergessenheit gerät.
• Zweitens: Es wird zu einem Museumsstück, das jeder respektiert, aber niemand wirklich betrachtet.
• Drittens: Es wird zu einem Luxusobjekt im Besitz eines einflussreichen Sammlers.

M.B. Wenn der Sammler ein fürchterlicher Mensch wäre, dann wäre das wahrscheinlich das Schlimmste für mich. Wäre es dagegen jemand, der das Werk aufrecht zu schätzen weiss, würde es mir nichts ausmachen. So etwas gehört eben zur Zirkulation von Kunst. Von den beiden anderen Optionen wäre die schlimmere wohl, dass das Werk zu einem Meme wird. Meine Filme sind nicht dreissig Sekunden lang, aber online sehen die Leute oft nur dreissig Sekunden und glauben dann, sie würden das Werk kennen. Deshalb habe ich eine echte Abneigung gegen diese Art der Vereinfachung entwickelt. Wenn ein Werk zumindest zu einem Museumsstück wird, dann haben es irgendwann Menschen in seiner Gesamtheit erlebt, auch wenn es am Ende in Vergessenheit gerät.

V.N. Interessant. Ich hätte wohl die Museumsoption als die schlimmste gewählt. Sie klingt für mich fast schon nach Archäologie.

M.B. Mag sein. Aber die „Memefizierung“ eines Kunstwerks macht mir noch mehr Angst.

V.N. Die „Memefizierung“ Meriem Bennanis klingt tatsächlich wie ein Albtraum. Hoffen wir, dass keiner von uns so endet.

Gespräch geführt von Valentin Noujaïm,
Künstler und Filmemacher



Bouchra

The Lizard & the Fly: Fables for an Absurd Century

Meriem Bennani in conversation with Valentin Noujaïm



Ghariba

Valentin Noujaïm: Your work is often very funny, but the humor never feels accidental. It almost feels like a method. I'm curious whether that instinct began early in your life. As a child, was humor already a way for you to make sense of the world around you, or even a way to navigate it?

Meriem Bennani: I don't really remember being the kind of kid who made everyone laugh. I wasn't performing or trying to be funny in that way. But I think I was always drawn to the aesthetics of joy and comedy. Humor isn't exactly a method for me. It's more of an instinct.

V.N. So it's almost like a way of understanding the world.

M.B. Yes, I think so. But it's funny because I don't really think of myself as the funniest person. I'm surrounded by people who are much funnier than I am. Still, humor seems to be my default. Even when I try to be serious, people often find what I do funny. Another part of it probably comes from feeling slightly outside of what adulthood was supposed to look like. Growing up queer, I didn't feel like I was following the path people expected. I wasn't becoming the kind of woman people imagined, and that created a kind of distance, and I think it's also what led me toward art.

V.N. Your characters are exaggerated and unruly, and they move through systems or cities in ways that are funny but also revealing. Yesterday, I was thinking about Jean de La Fontaine. Fables talk about systems without addressing them directly. Your characters never explicitly speak politically, yet the films feel very political. Do you think about your work as a kind of contemporary fable?

M.B. The presence of animals already pushes things in that direction. When you have animals and a second layer of meaning, people immediately think about fables or tales. My instinct to use those tools probably comes from growing up with them. But there's also a practical reason. Because I work with documentary elements, it would

feel strange for me to introduce a stylized human character. I wouldn't really know how to represent a human body in that way. With animals, I feel much freer. Fables condense reality. They take complex situations and reduce them to archetypes and fundamental desires. In my films, I'm trying to balance two movements: letting real life unfold with all its nuance and then condensing those emotions into something more archetypal. Maybe that's where the films live: somewhere between documentary and fable.

V.N. Your work also seems very connected to the visual chaos of the internet—memes, filters, distorted bodies, rapid editing. Sometimes watching your films feels like scrolling through a strange mythology of New York or Morocco. How important is internet culture in your inspiration?

M.B. People often assume the internet is a big influence, but honestly I find it quite uninspiring. Of course I'm a millennial, so I remember when memes started. But I'm not someone who collects memes or follows that culture closely. When I distort bodies, it's actually closer to cartoons that I loved growing up. I started doing that before things like Instagram filters existed. There was a moment when I was very interested in YouTube, especially how Moroccans used it to invent their own visual language online. Because the tool was accessible to everyone, it allowed people to create a culture of images shaped by local realities. But global internet culture today feels very flattened to me. Everything, even the strangest or most radical things, gets absorbed into a kind of neoliberal aesthetic.

V.N. One other thing that stands out in your films is the tenderness with which you approach your characters. Even when they appear chaotic or grotesque, they are never reduced to ridicule; except perhaps for the pig-cop. How do you sustain that tenderness today, in a time when the world seems increasingly devoid of it?

M.B. It's actually very simple. I start with empathy. If I don't feel empathy for someone, I can't make a film about them. Sometimes I encounter people whose

worlds would look visually amazing on screen, but if my only interest is that they seem eccentric or camp, then I know I shouldn't film them. There has to be a genuine emotional connection.

V.N. Speaking of emotions, I'd like to ask about landscapes in your films. You often construct spaces that feel suspended between fiction and documentary: apartments, bedrooms, islands, bureaucratic interiors, televisions, radios. These environments seem to form a recurring world across your work. I'm curious how many of those spaces come from your own life and memories.

M.B. That's a great question, and it makes sense coming from you because you also approach space symbolically. The Moroccan living room is very important for me. It's almost like a forum. It's where the women in my family gather, talk, eat cookies, and spend time together. As a child it was also a playground filled with cushions. So naturally it became a landscape in my films. In *Bouchra*, when we built the spaces in 3D, the intention was realism. We tried to recreate environments that felt very specific. They're actually a collage of memories: my parents' house, friends' houses, architecture from certain neighborhoods in Morocco, even old magazines. The New York apartment in the film is deliberately exaggerated. We made it worse than reality to express the feeling of gritty New York housing. I think I try to recreate more of a feeling, not so much reality itself. In *2 Lizards*, the process was very different. The film was made extremely quickly. Sometimes we used photographs of real rooms and modified them slightly. Sometimes it was just iPhone footage or quick digital constructions. And yes, I love having televisions, radios, or news broadcasts inside the films. There's something fascinating about these "worlds within worlds."

V.N. So there's almost a kind of sentimental geography in your films. And maybe that's why those landscapes feel so real. In your films, the images also often feel slightly haunted. The way things appear sometimes suggests that there is another layer beneath the visible world. Bodies transform or disappear, objects come alive, spaces behave strangely. I am curious

whether growing up within Moroccan cultural imaginaries, where the visible and invisible worlds often overlap, has influenced the way you think about these layers.

M.B. I was actually very scared as a teenager. I slept with the lights on for a long time. So yes, I definitely believed in the invisible world. But in my films, the invisible does not really function in a spiritual way. It is more about reminding the viewer that what they are seeing is constructed. I am showing that the film is my interpretation of reality. In *2 Lizards*, for instance, the strange atmosphere comes largely from the context of the pandemic. In *Bouchra*, the distortions are more psychological. Culturally speaking, I do believe in spirits, djinns, all of that. But in my work, the forces that animate the world are more narrative than mystical. That said, growing up in Morocco probably shaped my relationship to storytelling. There is a very specific culture of humor and narrative there.

V.N. Yes, Moroccan humor can be very physical, almost slapstick.

M.B. Very slapstick. Very irreverent.

V.N. You are also quite politically outspoken as an artist, whether speaking about Palestine, Morocco, or the United States, where you are now based. Many artists of our generation, myself included, feel that artistic practice cannot really be separated from political reality. In your films, power often appears almost theatrical. At the same time, we seem to be living in a moment where reality itself has become absurd in a very serious and dangerous way. Watching your work again recently made me wonder whether humor can still function as a meaningful response to this political atmosphere.

M.B. I remember how projects like Bidoun Magazine were partly about challenging the limited images people had of the region, images of tragedy or suffering, and showing that humor, imagination, and complexity also exist there. What they did was so cool. Since the genocide in Gaza, things feel different. I used to believe that showing reality would be effective, that

if people saw what was happening something would change. But we are realizing that this is not necessarily true. Political narratives, propaganda, fiction, these stories can be stronger than images of reality. There is also AI and the acceleration of the internet just in the past year, so I think I need time before I can produce something out of this moment. Right now, I am questioning how to make images at all. With Orian (Barki, my collaborator on *Bouchra* and *2 Lizards*), I am currently writing a new film set in a kind of future world. It contains political elements, but we are focusing on the emotional lives of the characters. That is the only way we can approach things right now. I have also started making installations that can only really be experienced physically. You can see documentation online, but you have to be there. Making work that resists the speed of images has become important for me.

V.N. Let us try to end with something lighter. When I watch your films, especially the ones about the women in your family, I sometimes imagine something like *The Real Housewives of Casablanca*. There are social hierarchies, rivalries, dramatic personalities, and small conflicts that suddenly become captivating. Has reality TV influenced you?

M.B. It is funny because I do not really watch it. I saw the first season of *Keeping Up with the Kardashians*, and I watched *Laguna Beach*. Those early shows fascinated me because they were almost textbooks on how to create drama out of nothing. A producer might say something like, did you notice she poured less orange juice in your glass than everyone else's. And suddenly you have a conflict. It is manipulative, but it is also a storytelling technique. What interested me most was how people mediate themselves, how they construct an image of themselves for the camera. At some point everyone became their own brand, their own public image. That moment fascinated me as an image maker. But today, I find reality TV quite boring. Everything has become standardized. Do you watch reality TV?

V.N. I do! I love *The Real Housewives of Beverly Hills*, but I have to admit the early seasons were definitely the juiciest. I have one final question. It is more like a

game. What would be the worst possible fate for one of your artworks:
• First, it becomes a viral meme online but is quickly forgotten.
• Second, it becomes a museum masterpiece that everyone respects but nobody actually watches.
• Third, it becomes a luxury object owned by a powerful collector.

M.B. If the collector is terrible, then that is probably the worst outcome. But if it is someone who genuinely supports the work, I do not mind. That is part of how art circulates. Between the other two options, I think becoming a meme would be worse. My films are not thirty seconds long, but online people often see thirty seconds and think they know the work. So I have developed a real resistance to that kind of simplification. At least if something becomes a museum piece that people eventually forget, it means that at some point people experienced the full work.

V.N. Interesting. I think I would have chosen the museum option as the worst. It feels almost archaeological.

M.B. Maybe. But the "memeification" of an artwork still scares me more.

V.N. The "memeification" of Meriem Bennani does sound like a nightmare. Let us hope neither of us ends up there.

Conversation conducted by Valentin Noujaïm, artist and filmmaker

Une publication
Visions du Réel

En partenariat avec
La Cinémathèque suisse, l'ECAL
et la Fondazione Prada
(Invitée d'honneur Kelly Reichardt)
Arte et la HEAD – Genève
(Invité spécial Sergei Loznitsa)

Rédaction
Émilie Bujès
Emmanuel Burdeau
Emmanuel Chicon
Valentin Noujaïm



Coordination
Astrid Silva
Relecture
Rudolf Nadler
Alexandre Rallo

Traduction
STAR SA,
La Chaux-de-Fonds
Graphisme
Neo Neo, Carouge
Impression
BSR, Gland

Images de couverture
The Mastermind
Austerlitz
2 Lizards
Tirage : 2 000
Édition n° 57
© 2026 Visions du Réel



Partenaire principal
la Mobilière

Partenaire média
SRG SSR

Partenaires institutionnels
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

