

Visions du Réel International Film Festival Nyon

4-13.4.2025

Raoul Peck
Corneliu Porumboiu
Cláudia Varejão

Editorial

3

Invité d'honneur

Ehrengast

Guest of Honour

Raoul Peck

4

Invité spécial

Spezialgast

Special Guest

Corneliu Porumboiu

12

Atelier

Cláudia Varejão

24

Editorial

Émilie Bujès	En attendant	In der Zwischenzeit	In the meantime
Directrice artistique	FR Un moment suspendu. Tandis que le monde semble être à un douloureux point de basculement, nous nous efforçons farouchement de préparer un festival qui, à son échelle, pourra tout du moins ménager un espace de rencontre, d'échange, d'écoute et de liberté d'expression, un intervalle temporel dédié au cinéma, du réel, mais surtout au cinéma tout court, dans toute sa beauté et sa grâce, ses infinis possibles. Les trois hommages viennent teinter l'édition de couleurs et de langages, permettant de surcroît de « penser » le cinéma avant même l'édition. C'est l'une des ambitions de ce journal composé d'essais et d'entretiens rédigés par des membres de l'équipe de programmation - Emmanuel Chicon et Aurélien Marsais -, ainsi que par James Lattimer, programmeur et critique basé à Berlin.	DE Ein schwelender Moment. Da die Welt an einem kritischen Punkt zu stehen scheint, bemühen wir uns unermüdlich, ein Festival vorzubereiten, das zumindest in seinem Umfang einen Raum für Begegnungen, Austausch, Aufmerksamkeit und freie Meinungsäußerung bietet. Eine Zeitspanne, die dem Kino in all seinen Formen, in seiner Schönheit und Anmut, seinen unendlichen Möglichkeiten gewidmet ist. Die drei Hommagen, verleihen dem Festival ihre eigene Farbe und Sprache: eine Gelegenheit für uns, schon vor Beginn des Festivals über das Kino zu „denken“. Dies ist eines der Ziele dieser Publikation, die aus Essays und Interviews der Mitglieder des Programmteams Emmanuel Chicon und Aurélien Marsais, sowie des in Berlin lebenden Programmgestalters und Kritikers James Lattimer besteht.	EN A suspended moment. With the world seemingly at a critical tipping point, we are urgently striving to prepare a festival that will, on its own scale, at least provide a space for encounters, exchanges, attention and freedom of expression. An interval of time dedicated to cinema in all its forms, in all its beauty and grace, its infinite possibilities. These three tributes each imbue the festival with their own colour and language: a chance for us to ‘think’ about cinema before the festival even begins. This is one of the aims of this publication, composed of essays and interviews by members of the programming team Emmanuel Chicon and Aurélien Marsais, as well as Berlin-based programmer and critic James Lattimer.
	FR Né en 1953 en Haïti, ayant grandi au Congo, à New York, en France et en Allemagne, Raoul Peck, Invité d'honneur 2025, a au cours des 40 dernières années ancré une œuvre complexe entremêlant fiction et documentaire dans un engagement politique profond. La genèse de ses récits cinématographiques procède tout autant de cette expérience personnelle multiculturelle, de son parcours militant et de ce qu'il appelle une « lecture marxienne » de la marche du monde: «Raoul Peck (...) se saisit d'un médium incarnant l'hégémonie culturelle des dominante-s pour offrir aux dominé-e-s une possibilité de (re)connaitre leur histoire à travers des récits cinématographiques racontés de leur point de vue. Il s'agit ni plus ni moins d'en libérer la puissance inventive, au sens poétique, plutôt que de reconduire le pouvoir symbolique des images, toujours susceptibles d'étendre leur empire sur les esprits pour faire admettre l'injustifiable.» (extrait de l'essai d'Emmanuel Chicon)	DE Der 1953 in Haiti geborene und im Kongo, in New York, Frankreich und Deutschland aufgewachsene Raoul Peck, unser Ehrengast des Jahres 2025, hat in den letzten 40 Jahren ein komplexes Werk geschaffen, das Fiktion und Dokumentarfilm mit einem tiefen politischen Engagement verbindet. Die Entstehung seiner filmischen Erzählungen ist sowohl auf seine persönlichen multikulturellen Erfahrungen als auch auf seinen Aktivismus und eine, wie er es nennt, „marxistische Lesart“ der Welt zurückzuführen: „Raoul Peck greift zu einem Medium, das die kulturelle Hegemonie der Herrschenden verkörperlt, um den Beherrschten eine Möglichkeit zu geben, ihre Geschichte durch filmische Erzählungen aus ihrer eigenen Perspektive (neu) zu erfahren. Es geht um nicht mehr und nicht weniger als die Freisetzung ihrer Erfindungskraft im poetischen Sinne, als die Wiederherstellung der Symbolkraft der Bilder, die es immer schaffen, ihre Herrschaft auf den Geist der Menschen auszudehnen und sie dazu zu bringen, das Ungerechtigkeitsgefüge hinzunehmen.“ (Auszug aus dem Essay von Emmanuel Chicon)	EN Born in 1953 in Haiti and raised in the Congo, New York, France and Germany, Raoul Peck, our 2025 Guest of Honour, has over the past 40 years forged a complex body of work that blends fiction and non-fiction with a profound political commitment. The genesis of his cinematic narratives stems as much from his personal multicultural experience as from his activism and what he calls a ‘Marxian reading’ of the world: “Raoul Peck (...) se saisit d’un médium qui incarne l’hégémonie culturelle des dominante-s pour offrir aux dominé-e-s une possibilité de (re)connaitre leur histoire à travers des récits cinématographiques racontés de leur point de vue. Il s’agit ni plus ni moins d’en libérer la puissance inventive, au sens poétique, plutôt que de reconduire le pouvoir symbolique des images, toujours susceptibles d’étendre leur empire sur les esprits pour faire admettre l’injustifiable.” (excerpt from the essay by Emmanuel Chicon)
	FR Cornelius Porumboiu, Invité spécial 2025, se saisit également du médium du cinéma pour traduire le réel, dans toute sa complexité irrésolue, emmêlée et équivoque: «Le cinéma de Porumboiu est caractérisé par une certaine réserve: il choisit délibérément de ne pas mettre l'emphasis sur un élément plutôt qu'un autre. Cette stratégie fait écho aux complexités de la vie réelle, où personne ne vient éclaircir en temps réel le poids de telle ou telle situation.» (extrait de l'essai de James Lattimer). À cet aspect d'ores et déjà révélateur d'une certaine inclination pour la contradiction, s'ajoute une très essentielle propension à l'humour et à l'ironie lorsqu'il s'agit d'investiguer l'histoire de son pays, après la chute de Nicolae Ceaușescu.	DE Auch Cornelius Porumboiu, unser 2025 Spezialgast, nutzt das Medium Film, um die Realität in ihrer ganzen ungelösten, verworrenen und zweideutigen Komplexität darzustellen: „Porumboiu's Kino zeigt eher, als dass es erzählt, und folgt einer absichtlichen Unbetontheit, bei der kein einzelnes Element mehr heraussticht als ein anderes. Diese Strategie dient dazu, sich den Komplexitäten des wahren Lebens anzunähern, wo einem auch niemand erklärt, was wichtig ist oder ignoriert werden kann.“ (Auszug aus dem Essay von James Lattimer).	EN Cornelius Porumboiu, our 2025 Special Guest, also uses the medium of film to convey reality in all its unresolved, tangled and equivocal complexity: “Porumboiu’s cinema skews closer to showing than telling and is governed by a sense of deliberate deemphasis, whereby no one element stands out more than any other. This strategy serves to approximate the complexities of real life, where there is also no one on hand to explain what is important and what can be disregarded” (excerpt from the essay by James Lattimer).
	FR Sans doute l'unique fil invisible reliant nos trois invité-e-s si joyeusement disparates cette année est-il ainsi celui de la résistance, à travers des modes en effet bien distincts. La photographe et cinéaste Cláudia Varejão, à laquelle l'Atelier est dédié, cinéaste du sensible à l'œuvre profondément féministe et contemporaine, semble elle approcher le réel par les corps, les gestes, les relations entre les êtres, ou le quotidien: « Il y a souvent des moments de silence pendant les tournages, lorsque nous regardons tous-tes dans la même direction et que quelque chose se révèle à nous. À cet instant, nous nous regardons les un-e-s les autres et, sans parler, juste avec nos yeux, nous nous disons: as-tu vu ce que j'ai vu? C'est très beau et très difficile à exprimer avec des mots.» (extrait de l'entretien avec Aurélien Marsais)	DE Vielleicht ist der einzige unsichtbare Faden, der unsere drei erfreulich unterschiedlichen Gäste in diesem Jahr verbindet, der des Widerstands, der auf ganz unterschiedliche Weise zum Ausdruck kommt. Die Fotografin und Filmemacherin Cláudia Varejão, der das Atelier gewidmet ist, ist eine Filmemacherin, die ein tiefes Gespür für die sensible Welt hat. Sie ist Autorin eines zutiefst feministischen und zeitgenössischen Werks, dessen Zugang zur Welt durch Körper, Gesten, zwischenmenschliche Beziehungen und das Alltagsleben zum Ausdruck kommt: „Während der Dreharbeiten gibt es oft Momente der Stille, in denen wir alle in die gleiche Richtung schauen und sich etwas offenbart. In solchen Momenten sehen wir einander an und sagen ohne Worte, nur mit unseren Augen: Hast du gesehen, was ich gesehen habe? Das ist wunderschön und sehr schwer in Worte zu fassen.“ (Auszug aus dem Interview von Aurélien Marsais)	EN Perhaps the single invisible thread linking our three joyfully diverse guests this year is that of resistance, expressed in quite distinct ways. The photographer and filmmaker Cláudia Varejão, to whom the Atelier is dedicated, is an artist deeply attuned to the sensitive world, the author of a profoundly feminist and contemporary body of work, whose approach to the world is expressed through bodies, gestures, interpersonal relationships and everyday life: “There are often moments of silence during the shoots when we all look in the same direction and something reveals itself. In those moments, we look at each other and, without words, just with our eyes, we say: did you see what I saw? That is very beautiful and very difficult to express in words.” (excerpt from the interview by Aurélien Marsais)
	FR La beauté donc, cachée dans les recoins. Mais aussi la force du cinéma, pour transfigurer le réel, bien au-delà des mots.	DE Schönheit also, die unter der Oberfläche liegt. Aber auch die Macht des Kinos, die Realität zu verklären, weit über Worte hinaus.	EN Beauty, in other words, lying beneath the surface. But also the power of cinema to transfigure reality, far beyond words.

Raoul Peck

FR

Raoul Peck est né en Haïti en 1953. Enfant, il fuit avec ses parents la dictature de Duvalier pour s'installer au Congo, alors nouvellement indépendant. Forcé à l'exil en raison des épisodes de violence post-indépendance, il fait ses écoles à Brooklyn et son lycée chez les Jésuites à Orléans. Ingénieur et économiste de formation, il se tourne ensuite vers le journalisme, la photographie et le cinéma, étudiant notamment à Berlin dans les années 1970, qui est à cette époque une ville très politisée en raison de la présence des mouvements de libération issus du Tiers-Monde et des acteur·rice·s de la lutte anti-apartheid. Ses films ont été présentés dans de nombreux festivals et font l'objet d'une reconnaissance critique et publique internationale considérable. Sa filmographie comprend notamment *L'Homme sur les quais* (Festival de Cannes 1993); *Lumumba* (Quinzaine des Réaliseurs, Festival de Cannes 2000); *Quelques jours en avril* (Berlinale 2005); *Moloch Tropical* (TIFF 2009, Berlinale 2010) ou encore *Meurtre à Pacot* (TIFF 2014, Berlinale 2015). En 2017, son film sur l'écrivain James Baldwin, *I Am Not Your Negro*, a été nommé pour l'Oscar du Meilleur film documentaire. Ce même titre a été couronné du Prix du Public au Festival de Toronto et à la Berlinale. En 2018, il a remporté le BAFTA et le César du meilleur documentaire. Son dernier film, *Ernest Cole, photographe*, est présenté au Festival de Cannes en Séance Spéciale et est lauréat de l'Œil d'Or en mai 2024. L'engagement de Raoul Peck lui a valu plusieurs distinctions: en 2021, il reçoit le prix Irene Diamond Lifetime Achievement Award pour son engagement en faveur des droits humains. La même année, il obtient le Lifetime Achievement Award du DOC NYC et en 2024, le Outstanding Achievement Award au Hot Docs Festival, à Toronto. Il a en outre été membre du jury au Festival de Cannes, à la Berlinale et au Festival de Sundance. De 1995 à 1997, il est ministre de la Culture de la République d'Haïti.

FILMOGRAPHIE

Ernest Cole: Lost and Found	2024
Silver Dollar Road	2023
Exterminate All the Brutes (série TV)	2021
Young Karl Marx	2017
I Am Not Your Negro	2016
Murder in Pacot	2014
Fatal Assistance	2013
Moloch Tropical	2009
L'École du pouvoir (série TV)	2008
L'Affaire Villemain (série TV)	2006
Sometimes in April	2005
Le Profit et rien d'autre!	2001
Lumumba	2000
Chère Catherine (court métrage)	1997
It's Not About Love	1997
Haiti, le silence des chiens	1994
Desouen: Dialogue with Death	1994
The Man by the Shore	1993
Lumumba: La Mort du prophète	1991
Haitian Corner	1988
Merry Christmas Deutschland (court métrage)	1985
Leutg (court métrage)	1982

DE

Raoul Peck wurde 1953 in Haiti geboren. Als Kind flieht er zusammen mit seinen Eltern vor der Duvalier-Diktatur, um sich im erst kürzlich unabhängig gewordenen Kongo niederzulassen. Gewalttätige Unruhen infolge der Unabhängigkeit zwingen ihn erneut ins Exil; er geht in Brooklyn zur Schule und bei den Jesuiten in Orléans aufs Gymnasium. Nach einer Ausbildung zum Wirtschaftsingenieur wendet er sich dem Journalismus, der Fotografie und dem Filmmachen zu. Er studiert im Berlin der 1970er-Jahre, das damals durch die starke Präsenz von Freiheitsbewegungen aus der Dritten Welt und von Anti-Apartheid-Aktivist*innen eine stark politisierte Stadt ist. Seine Filme wurden auf zahlreichen Festivals gezeigt und erfuhren bei Kritik und Publikum grosse internationale Beachtung. Seine Filmographie umfasst u.a. *L'Homme sur les quais* (Festival von Cannes 1993); *Lumumba* (Quinzaine des Réaliseurs, Festival von Cannes 2000); *Quelques jours en avril* (Berlinale 2005); *Moloch Tropical* (TIFF 2009, Berlinale 2010) oder auch *Meurtre à Pacot* (TIFF 2014, Berlinale 2015). 2017 erhielt sein Film über James Baldwin, *I Am Not Your Negro*, eine Oscar-Nominierung für den Besten Dokumentarfilm und gewann auf dem Festival von Toronto und auf der Berlinale den Publikumspreis. 2018 wurde er als Bester Dokumentarfilm mit einem BAFTA und einem César ausgezeichnet. Sein jüngster Film, *Ernest Cole, photographe*, wurde 2024 auf dem Festival von Cannes in einer Sondervorführung gezeigt und gewann dort den Preis l'Œil d'Or. Raoul Pecks Engagement brachte ihm mehrere Auszeichnungen ein: 2021 erhielt er für seinen Einsatz für die Menschenrechte den Irene Diamond Lifetime Achievement Award. Im selben Jahr wurde ihm der Lifetime Achievement Award des DOC NYC verliehen sowie 2024 der Outstanding Achievement Award am Hot Docs Festival in Toronto. Zudem war er Jurymitglied auf dem Festival von Cannes, auf der Berlinale und auf dem Sundance Festival. Von 1995 bis 1997 war er Kulturminister der Republik Haiti.

EN

Raoul Peck was born in Haiti in 1953. As a child, he and his parents fled the Duvalier dictatorship, setting in newly independent Congo. Forced into exile to avoid the bouts of violence erupting post-independence, he studied in Brooklyn and then at a Jesuit school in Orléans. He studied engineering and economics in Berlin in the 1970s which, at this time, was a highly politicised city home to a number of third-world liberation movements and key figures in the anti-apartheid struggle. He then went on to pursue his interest in journalism, photography and cinema. His films have been screened at numerous festivals and have garnered considerable international critical acclaim and public recognition. His filmography includes *The Man by the Shore* (Festival de Cannes 1993); *Lumumba* (Directors' Fortnight, Festival de Cannes 2000); *Sometimes in April* (Berlinale 2005); *Moloch Tropical* (TIFF 2009, Berlinale 2010) and *Murder in Pacot* (TIFF 2014, Berlinale 2015). In 2017, his film about the writer James Baldwin, *I Am Not Your Negro*, was nominated for the Oscar for Best Documentary Feature. It later took home the Toronto International Film Festival People's Choice Award and the Audience Award at the Berlinale. In 2018, it won a BAFTA and a César for the Best Documentary Film. His most recent film, *Ernest Cole: Lost and Found*, premiered at a special screening at the Festival de Cannes where it was awarded l'Œil d'Or. Raoul Peck's political commitment has earned him several honours: in 2021, he received the Irene Diamond Lifetime Achievement Award for his human rights work. The same year, he was also awarded the Lifetime Achievement Award from DOC NYC and, in 2024, the Outstanding Achievement Award at Hot Docs Festival in Toronto. He has also been a member of the jury at the Festival de Cannes, the Berlinale and the Sundance Festival. From 1995 to 1997, he served as Minister of Culture for the Republic of Haiti.



Lumumba:
La Mort du prophète

Raoul Peck: Le cinéma comme machine à déconstruire

FR Emmanuel Chicon, membre du comité de sélection

« Vous ne pouvez pas me lyncher et me garder dans des ghettos, sans devenir vous-mêmes des monstres. De plus, vous me donnez un terrible avantage. Vous n'avez jamais eu à me regarder. Moi j'ai dû vous regarder. J'en sais plus sur vous que vous sur moi. On ne peut pas changer tout ce qu'on affronte, mais rien ne peut changer tant qu'on ne l'affronte pas ». James Baldwin, *Notes toward Remember This House*

nymé de 2017 – après avoir défait l'armée napoléonienne. Une victoire que les puissances occidentales s'empressèrent d'étouffer en étranglant économiquement la jeune République noire. Il a grandi dans une famille éduquée, obligée de fuir la répression de la dictature Duvalier (père), à la faveur d'un recrutement des Nations-Unies en recherche de cadres pour pallier la fuite des Belges dans le Congo nouvellement indépendant. Un

rée par le cinéma dominant dans des films, explique-t-il à la revue *Ballast* en 2017, qui essayent d'inventer à partir du réel « aussi bien un contenu qu'une forme, sans pour autant de faire de compromis sur le politique ». Tous comportent une part autobiographique. D'abord, Haïti, le pays de la prime enfance, à laquelle il a consacré près de la moitié de sa filmographie, dès son premier long-métrage de fiction, *Haitian Corner* (1987), tourné pour réagir à la fin annoncée du régime duvalieriste. Il ne déviera pas de ce chemin par la suite pour explorer les autres continents liés à son vécu. Considérant que « le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé », les récits documentaires ou fictionnés de Raoul Peck parlent des combats à mener aujourd'hui. Ses héros, souvent tragiques, de Lumumba à Baldwin, du jeune Marx à Ernest Cole, inscrivent leur destinée individuelle dans les soubresauts violents de l'histoire collective. Leurs idées prennent corps grâce au cinéma, que le réalisateur haïtien conçoit comme une épreuve de vérité, utilisant toutes les conventions propres à son langage pour forger des narrations subjectives et stylisées qui énoncent les vérités enfouies de notre modernité et démasquent les préjugés d'un universalisme trompeur imposé le plus souvent à coups de canons par la civilisation occidentale.

Lumumba: La Mort du prophète (1991) met ainsi en scène le spectre du leader congolais assassiné, errant, sans sépulture, dans les brumes de l'hiver bruxellois du début des années 1990, de la Grand-Place au Musée Royal de l'Afrique centrale, scrutant des visages fatigués et indéchiffrables, que cette « histoire de meurtre vieille de 30 ans » regarde, en tant que dépositaires de l'histoire coloniale de leurs pays. Raoul Peck fait parler les témoins directs de l'époque, déconstruct le matériel d'archives pour reconstituer le puzzle, examinant au passage ses propres souvenirs du Congo à travers les films super 8 partenaires. Le récit, porté par sa voix, empruntant à la poésie d'Henri Lopes ou à Georges Simenon, convoque à la fois l'imaginaire du conte et une distance qui se teinte parfois d'ironie. Tel le com-

mentaire de cette séquence montrant Lumumba livré à ses futurs bourreaux : « ces images de la British Movietone ont coûté 3000 dollars la minute. Un Congolais en gagne 150 par an. Tout passe, les images restent. La mémoire meurtrie coûte cher. » Le prix de l'oubli est aussi celui de l'oppression.

Les voix off de Raoul Peck ne sont jamais neutres. Théâtralisées, organiques au récit cinématographique, elles refusent le surplomb de toutes les propagandes audiovisuelles, le narrateur incarnant un personnage. Cette approche est particulièrement frappante dans *I Am Not Your Negro* (2017). Samuel L. Jackson ou Joey Starr – pour la version française – entrent véritablement dans la peau de James Baldwin. Entièrement créé à partir des notes d'un ouvrage que

maudite » de l'Histoire dont nous héritons, et qui font partie de l'imaginaire inexprimé des descendant-e-s des innombrables victimes qui en ont payé le prix avec leur sang. Le public (blanc) n'est ainsi jamais placé dans la position confortable d'une jouissance spectaculaire, mais dans une situation, autrement plus compliquée, d'introspection douloreuse et spéculaire. En nous travaillant au corps, le cinéaste en appelle à notre capacité de déclirement, car « ce n'est que dans le présent que nous décidons d'être fidèles [ou pas] à ce passé, que nous décidons ou non de le reconnaître ». Pour ce qu'il est.

Alors, oui, il est plus que jamais urgent de continuer à livrer bataille, de s'engager en cinéma, pour que les gamin-e-s de Port-à-Piment, les yeux rivés sur l'écran, aient accès à « quelques

Raoul Peck [...] se saisit d'un médium incarnant l'hégémonie culturelle des dominant-e-s pour offrir aux dominé-e-s une possibilité de (re)connaître leur histoire à travers des récits cinématographiques racontés de leur point de vue

l'écrivain projetait sur les assassinats de Medgar Evers, Malcolm X et Martin Luther King, figures majeures du mouvement d'émancipation des Noir-e-s américaine-s, ce chef-d'œuvre célébré à juste titre pousse la logique de la déconstruction des récits dominants à un point d'incandescence. Peck se fait, ici, passer d'une pensée toujours subversive parce que la réalité qui l'a inspiré demeure, des émeutes de Watts aux manifestations de Ferguson, malgré le discours de Philadelphie d'Obama, où les irréconciliables histoires blanche et noire de l'Amérique ont semblé se rapprocher. Par de brillantes opérations de montage, le réalisateur haïtien créa une forme épousant la finesse analytique de James Baldwin, présence photogénique des plateaux télévisuels, médusés par ses fulgurances. *I Am Not Your Negro* constitue également une traversée de l'imagerie du « Noir » forgée par Hollywood. Raoul Peck porte là le fer critique au cœur de cette machine à fantasmes qui l'a aliéné. Lui aussi s'est pris de fierté quand, jeune homme, il a vu *Devine qui vient dîner* (Stanley Kramer, 1967). Avant de réaliser que le personnage incarné par Sidney Poitier, bien mis, éduqué, sexy, condensait tous les clichés que le cinéma dominant mettait sous le nez des Noir-e-s américain-e-s pour être accepté-e-s et intégrer-e-s dans la société blanche. Or la couleur n'est qu'un prétexte, nous dit Baldwin, refusant le sur-mesure identitaire défini par les Blancs, même s'il a utilisé son expérience de Noir américain pour écrire, car « le blanc est une métaphore du pouvoir, juste une manière de décrire la Chase Manhattan Bank ». La domination raciale n'est que le faux-nez de la lutte des classes, et l'esclave, la chair de l'accumulation capitaliste. Ce faisant, et tant que les détenteur-rice-s du pouvoir s'enferment dans leur déni mortifère. « Il n'y a guère d'espoir pour le rêve américain, car ceux qu'on empêche d'y participer l'anéantissent par leur seule présence. »

Mais si le suprémacisme blanc a (provisoirement) gagné et « détient les clefs du récit », comme l'affirme l'anthropologue haïtien Michel-Rolf Trouillot dans le stupéfiant essai documentaire hybride qui suivra, *Exterminez toutes ces brutes* (2021), il faut continuer, sans relâche, à remonter jusqu'à ses sources historiques. Également inspiré des travaux de l'historienne états-unienne Roxanne Dunbar-Ortiz sur le génocide des peuples autochtones d'Amérique et de l'ouvrage éponyme de l'écrivain suédois Sven Lindqvist retracant 700 ans d'expansion coloniale européenne, les quatre parties du film élargissent encore l'atlas de la domination, par le biais d'un magistral récit holistique luttant contre le retour actuel des idées néo-fascistes portées par des vérités « alternatives » qui ne résistent pas à l'épreuve des faits : hiérarchisation, déshumanisation et racisme (institutionnalisé) forment la matrice idéologique des violences de masse perpétrées par la civilisation blanche. Raoul Peck utilise plusieurs registres d'images (archives, parfois familiales, séquences scénarisées et/ou animées, extraits de films) qui nourrissent la narration assurée par la voix du cinéaste, méditant aussi sur son propre parcours, et sa place dans cette histoire européocentrale. S'il recourt à des moments de fiction où l'acteur Josh Hartnett incarne l'archétype du mercenaire blanc impliqué dans toutes les barbaries et sur tous les continents – figure basée sur des récits bien réels d'explorateurs ou d'aventuriers – c'est pour nous confronter à la dureté des images de cette « part



Membre du comité de sélection de Visions du Réel depuis 2010, Emmanuel Chicon a d'abord été journaliste-reporter pour la rubrique internationale et critique du cinéma au sein du quotidien *L'Humanité*. Entre 2003 et 2009, il a produit et réalisé une vingtaine de documentaires radio-phoniques pour France Culture, Radio France Internationale et l'émission « Par Où Dire » diffusée sur la radio publique belge francophone (RTBF). Collaborateur ponctuel au département Cinéma/Cinéma du réel de la HEAD - Genève sur l'écriture sonore (2011-2017), il a également été actif au sein du collectif de réalisateur-rice-s Sans Canal Fixe basé à Tours (2009-2021) et de La Fabrique documentaire (Paris), avant de participer récemment à l'évaluation des projets de fictions et de documentaires soumis aux fonds Visions Sud-est et au Doha Film Institute.

Exterminate All the Brutes

Raoul Peck: das Kino als Dekonstruktionsmaschine

DE Emmanuel Chicon, Mitglied des Auswahlkomitees

„Ihr könnt mich nicht lynch und in Ghettos halten, ohne selbst zu Monstern zu werden. Außerdem gebt ihr mir einen schrecklichen Vorteil. Ihr müsstet mich nie anschauen. Aber ich musste euch anschauen. Ich weiss mehr über euch als ihr über mich. Man kann nicht alles ändern, mit dem man konfrontiert ist, aber man kann nichts ändern, wenn man es nicht konfrontiert.“ James Baldwin, *Notes toward Remember This House*

„Warum Filme machen? Weil es wahrscheinlich einfacher ist, als Autos anzuzünden.“ In seinem Mittellangfilm *Le Profit et rien d'autre! – ou réflexions abusives sur la lutte des classes* (dt. *Profit, nichts als Profit!*), der um die Jahrtausendwende vom haitianischen Port-à-Piment aus den globalisierten Neokapitalismus betrachtet, fragt Raoul Peck nach der Notwendigkeit des Kinos, wenn nicht gar dessen (marginalem) Nutzen. Denn für zwei Drittel der Menschheit, die hilflos mitansehen muss, wie eine Minderheit ihre räuberischen Instinkte hinter der „natürlichen Ordnung“ des geheiligten Marktes versteckt und sich ohne Ende materiell bereichert, scheint die Schlacht verloren. Diese Fiktion, getarnt als Grundprinzip der globalisierten Wirklichkeit und imperialistisch übermalt, hat andere (freilich oft fehlgeleitete) politische Versuche, die Entfrem-

starke Vorstellung von sich selbst hat“, dem zwischen 1791 und 1804 nach dem Sieg über die napoleonische Armee die „erste erfolgreiche Sklavenrevolution der Weltgeschichte gelang“, schreibt er in der Einleitung zu *I Am Not Your Negro*, dem Buch zum gleichnamigen Film von 2017. Die Westmächte erstickten diesen Sieg jedoch ganz schnell, indem sie die Wirtschaft der jungen schwarzen Republik abwürgten. Peck stammt aus einer gebildeten Familie, die vor den Repressalien unter der Diktatur des älteren Duvalier fliehen muss und stattdessen den Ruf der UNO folgt. Im gerade unabhängig gewordenen Congo wurden Führungskräfte rekrutiert, um den Abzug der Belgier zu kompensieren. Das aus Vorsicht gebotene Exil führt ihn auf den afrikanischen Kontinent, dann in die USA, nach Frankreich und schliesslich nach Deutschland, wo er seine gesamte akademische Ausbildung absolviert. Nach einem Doppelabschluss als Wirtschaftsingenieur studiert er Regie an der DFFB in Berlin, wo er 1985 seinen Abschluss macht. In seiner Zeit in Berlin, einem Knotenpunkt der Kämpfe der Dritten Welt, festigt er sein politisches Bewusstsein und liest Marx und Baldwin, die zu „seinen zwei Gehälften“ werden, wie er oft sagt. Dieses Leben im Kommen und Gehen zwischen verschiede-

(1987), nachdem er an der DFFB bei Krzysztof Kieślowski und Agnieszka Holland Regie und Drehbuch studiert hatte. Sie alle arbeiteten jedoch im abgegrenzten Feld der deutschen und/oder mitteleuropäischen Geschichte. Raoul Peck musste hingegen mit den Kraftlinien einer ausgedehnteren persönlichen Geografie arbeiten, um seine mehrfache Realität als Haitianer, Afrikaner und Schwarzer in Szene zu setzen.

Als guter Materialist beleuchtet er die Einzigartigkeit dieses im Mainstream-Kino weitgehend unbeachteten Zustands, nutzt jedoch filmische Konventionen, wie er 2017 in der Zeitschrift *Ballast* erklärt. Die Filme sollen ausgehend von der Realität „sowohl einen Inhalt als auch eine Form liefern, ohne dabei politische Kompromisse einzugehen.“ Sie sind alle teilweise autobiografisch. Da ist zunächst Haiti, das Land seiner frühen Kindheit, dem fast die Hälfte seiner Filmografie gewidmet ist. Sein Spielfilmdebüt *Haitian Corner* (1988) drehte er, als sich das Ende des Duvalierismus abzeichnete. Er reagiert also auf die Gegenwart. Davon weicht er auch nicht ab, als er später die anderen Kontinente aus seinem persönlichen Lebensweg erkundet. Da „die Vergangenheit nie tot ist, nicht einmal vergangen“, sprechen Raoul Pecks dokumentarische oder fiktionale Erzählungen von den Kämpfen, die es heute zu führen gilt. Seine oft tragischen Helden, von Lumumba bis Baldwin, vom jungen Marx bis Ernest Cole, sind mit ihrem individuellen Schicksal Teil der gewaltsaamen Erschütterungen der kollektiven Geschichte. Ihre Ideen nehmen dank des Kinos Gestalt an, das der haitianische Regisseur als eine Art Prüfstein versteht. Unter allen Konventionen der Filmsprache ersinnt er subjektive, stilisierte Erzählungen, die die verschütteten Wahrheiten unserer Modernität aussprechen und die Vorurteile eines trügerischen Universalismus entlarven, der von der westlichen Zivilisation unter Kanonenenschüssen aufgezwungen wurde.

In *Lumumba: La Mort du prophète* (dt. *Lumumba: Tod des Propheten*, 1991)irt der ermordete, unbekanntete kongolesische Führer Anfang der Neunziger als Geist im nebligen Brüsseler Winter von

der Grand-Place bis zum Königlichen Museum für Zentralafrika und mustert die müden, unlebaren Gesichter, die diese „Mordgeschichte von vor 30 Jahren“ als Hüter der Kolonialgeschichte ihrer Länder betrachten. Raoul Peck lässt direkte Zeitzeugen sprechen, dekonstruiert das Archivmaterial, setzt das Puzzle neu zusammen und geht nebenbei anhand der Super-8-Filme seines Vaters seinen eigenen Erinnerungen an den Kongo nach. Getragen von seiner Stimme und mit Anleihen an die Dichtung von Henri Lopes oder Georges Simenon, beschwört die Erzählung zugleich das Imaginaire eines Märchens und eine bisweilen ironisch gefärbte Distanz. Wie der Kommentar zu der Sequenz, in der Lumumba seinen zukünftigen Henkern ausgeliefert wird: „Diese Aufnahmen von British Movietone haben 3000 Dollar pro Minute gekostet. Ein Kongolese verdient 150 im Jahr. Alles vergeht, die Bilder bleiben. Die geschundene Erinnerung ist teuer“. Der Preis des Vergessens ist auch der Preis der Unterdrückung.

Raoul Pecks Voiceovers sind nie neutral. Theatralisiert und organisch zur filmischen Erzählung verweigern sie eine Übergewichtung der audiovisuellen Propaganda, denn der Erzähler verkörpert eine Figur. Besonders auffällig ist dies in *I Am Not Your Negro* (2017). Samuel L. Jackson – und Joey Starr in der französischen Version – schlüpfen wirklich in die Haut von James Baldwin. Dieses zu Recht gefeierte Meisterwerk nach den Notizen zu einem geplanten Buch Baldwins über die Ermordung von Medgar Evers, Malcolm X und Martin Luther King, den wichtigsten Figuren der schwarzen Emancipationsbewegung in den USA, treibt die Logik der Dekonstruktion dominanter Narrative auf die Spitze. Peck wird hier zum Vermittler eines noch immer subversiven Gedankens, denn die Realität, die ihn inspiriert hat, besteht weiter, von den Unruhen in Watts bis zu den Demonstrationen in Ferguson, und trotz Obamas Rede in Philadelphia, in der sich die unversöhnliche weiße und schwarze Geschichte Amerikas anzuhören schien. In brillanten Montagen schafft der haitianische Regisseur eine Form, die den analytischen Scharfsinn James Baldwins nachahmt, eine fotogene Erscheinung in TV-Plattformen mit verblüffenden Geistesblitzen. *I Am Not Your Negro* ist auch eine Reise durch die Hollywood-geprägten Bilder des „Schwarzen“. Raoul Peck sagt dieser Illusionsmaschine, die ihn entfremdet hat, den Kampf an. Auch er war stolzgriffig, als er als junger Mann *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) sah. Bevor er erkannte, dass Sidney Poitiers Figur, gut gekleidet, gebildet und sexy, alle Klischees vereinte, die das



Emmanuel Chicon, der seit 2010 Mitglied des Auswahlkomitees von *Visions du Réel* ist, war zunächst als Journalist und Reporter für den internationalen Bereich und als Filmkritiker bei der Tageszeitung *L'Humanité* tätig. Zwischen 2003 und 2009 produzierte und realisierte er rund 20 Radiodokumentarfilme für *France Culture*, *Radio France Internationale* und die Sendung „Par Où Dire“, die im französischsprachigen belgischen öffentlichen Radio (RTBF) ausgestrahlt wurde. Als punktueller Mitarbeiter am Département Cinéma/Cinéma du réel der HEAD-Genève zum Thema „écriture sonore“ (2011–2017) war er auch im Regisseurkollektiv *Sans Canal Fixe* mit Sitz in Tours (2009–2021) und bei *La Fabrique documentaire* (Paris) aktiv, bevor er kürzlich an der Bewertung von Spiel- und Dokumentarfilmprojekten teilnahm, die bei den Fonds *Visions Sud-est* und dem *Doha Film Institute* eingereicht wurden.

Raoul Peck greift zu einem Medium, das die kulturelle Hegemonie der Herrschenden verkörpert, um den Beherrschten eine Möglichkeit zu geben, ihre Geschichte durch filmische Erzählungen aus ihrer eigenen Perspektive (neu) zu erfahren

Mainstream-Kino den schwarzen Amerikanern als Bedingung für Akzeptanz und Teilhabe an der weissen Gesellschaft vor die Nase hält. Doch die Farbe ist nur ein Vorwand, sagt uns Baldwin, der sich der von Weissen definierten identitären Überformung verweigert, auch wenn er seine Erfahrungen als schwarzer Amerikaner beim Schreiben nutzt, denn „Weiss ist eine Metapher für Macht, einfach eine Art, die Chase Manhattan Bank zu beschreiben“. Die Rassenvorherrschaft ist nur verkappter Klassenkampf, und der Sklave das Fleisch der kapitalistischen Akkumulation. Weiter heisst es: „Es gibt kaum Hoffnung für den amerikanischen Traum, denn diejenigen, die an der Teilhabe gehindert werden, zerstören ihn durch ihre blosse Anwesenheit“, solange die Machthabenden auf ihrer tödlichen Verleugnung beharren.

Doch auch wenn der weisse Suprematismus (vorläufig) gesiegt hat und „die Schlüssel des Narrativs in der Hand hält“, wie der haitianische Anthropologe Michel-Rolf Trouillot in dem nachstehenden eindrucksvollen Dokumentaressay-Hybrid behauptet, müssen wir weiterhin unermüdlich bis zu seinen historischen Quellen zurückgehen. Auch die Arbeiten der amerikanischen Historikerin Roxanne Dunbar-Ortiz zum Völkermord an den amerikanischen Ureinwohnern und das gleichnamige Werk des schwedischen Schriftstellers Sven Lindqvist über 700 Jahre europäischer Kolonialexpansion waren Inspirationsquellen für *Exterminate All the Brutes* (2021), das den Atlas der Vorherrschaft noch erweitert. In einem meisterhaften,

Raoul Peck musste mit den Kraftlinien einer ausgedehnten persönlichen Geografie arbeiten, um seine mehrfache Realität als Haitianer, Afrikaner und Schwarzer in Szene zu setzen

dung zu überwinden, auf den Rang gefährlicher Utopien verwiesen, die angeblich zusammen mit der Berliner Mauer verschwunden waren. Klappe, die letzte? Nicht für diejenigen, die diese Geschichtsversion hartnäckig anfechten. Zu Ihnen zählt auch ein haitianischer Filmemacher.

Raoul Peck hat sich nicht ohne Trümpfe oder ein Vermächtnis in das Abenteuer Film gestürzt. „Ich komme aus einem Land, das eine

nen Weltregionen und der Kontakt mit anderen Kulturen bringen den jungen Raoul Peck dazu, die Welt schon früh aus mehreren Perspektiven zu sehen. Chris Marker, Alexander Kluge und Harun Farocki waren die Meister, die ihn aufseiten des dokumentarischen Essays inspirierten, und bei den Spielfilmen sind mindestens Godard und Wenders zu nennen – letzteren begleitete Peck kurzzeitig bei *Der Himmel über Berlin*

Raoul Peck: Cinema as a Deconstructing Machine

EN Emmanuel Chicon, member of the selection committee

"You cannot lynch me and keep me in ghettos without becoming something monstrous yourselves. And furthermore, you give me a terrifying advantage: You never had to look at me; I had to look at you. I know more about you than you know about me. Not everything that is faced can be changed, but nothing can be changed until it is faced". James Baldwin, *Notes Toward Remember This House*"

"Why make films? Because it's probably more appropriate than burning cars." In a medium-length film examining globalised neo-capitalism from the locus of Port-à-Piment in Haiti at the turn of the 2000s, titled *Profit and Nothing But! Or Impolite Thoughts on the Class Struggle*, Raoul Peck questions the need for cinema, or even its (marginal) usefulness, given that the battle seems lost for two-thirds of humanity, which looks on helplessly as material wealth is endlessly monopolised by a minority shoring its predatory instincts behind the "natural order" of the sacrosanct Market. This fiction disguised as a globalised principle of reality, painted in the colours of imperialism, has reduced other political attempts at disalienation (often corrupted, admittedly) to the rank of dangerous utopias, which, after the fall of Berlin Wall, followed suit. The end? Not for those who persist in disputing this version of history – among them a Haitian filmmaker.

Raoul Peck did not embark on his cinematic adventure without assets nor legacy. "I came from a country with a strong idea of itself", which between 1791 and 1804, after defeating Napoleon's army, accomplished "the first successful slave revolution in the history of the world", he writes in the introduction to *I Am Not Your Negro*, a book based on his 2017 film of the same name. A victory that the Western powers were quick to stifle by economically strangling the young Black Republic. He grew up in an educated family, which was forced to flee the repression of the Duvalier (senior) dictatorship. His parents were recruited by the United Nations, who were looking for officials to take up positions in the

newly independent Congo, to fill the vacuum created by the fleeing Belgians. An exile dictated by prudence, which led him to live on the African continent, followed by the United States, France and finally Germany, where he completed his university education. After obtaining degrees in engineering and economics, he studied filmmaking and scriptwriting at the DFFB in Berlin, under such teachers as Krzysztof Kieslowski and Agnieszka Holland, graduating in 1985. It was during this period, living in a city at the crossroads of Third-worldist struggles, that he strengthened his political awareness, reading Marx and Baldwin, who would become, as he puts it, "the two

with his first feature film, *Haitian Corner* (1988), shot in reaction to the heralded end of the Duvalier regime. After that, he continued with this approach, exploring all the other continents linked to his personal identity. Considering that "the past is never dead, it's not even past", Raoul Peck's work of both fiction and non-fiction speaks of the battles to be fought today. His often-tragic heroes, from Lumumba to Baldwin, from the young Marx to Ernest Cole, inscribe their individual destinies in the violent spasms of collective history. Their ideas are embodied through the medium of cinema, which the Haitian filmmaker sees as a litmus test. Using all the

Raoul Peck has had to accommodate the parameters of a wider personal geography in order to portray his multiple realities as Haitian, African, and Black

parts of his brain". This existence characterised by comings and goings between different territories, in contact with other cultures, led the young Raoul Peck to see the world from multiple viewpoints at an early age. The masters who inspired him – Chris Marker, Alexander Kluge and Harun Farocki on the documentary essay side; Jean-Luc Godard and Wim Wenders (whom he briefly accompanied on *Wings of Desire* (1987)) on the fiction side – worked within a delineated field: the history of Germany and/or that of 'Mitteleuropa'. Raoul Peck, for his part, had to accommodate the parameters of a wider personal geography in order to portray his multiple realities as Haitian, African, and Black.

As a dedicated materialist, he exposes the singularity of this condition – largely minimised by mainstream cinema – in films that draw from reality to invent "content as well as form, without compromising on the political", as he explained to the journal *Ballast* in 2017. All of these include autobiographical elements. Such as Haiti, the country of his early childhood, to which he has devoted almost half of his filmography, starting

conventions specific to its language, he forges subjective, stylised narratives that impart the buried truths of our modern world and unmask the prejudices of a deceptive universalism imposed by Western civilisation – often with cannon shots.

Lumumba: Death of a Prophet (1991) stages the ghost of the assassinated Congolese leader as he wanders, unburied, through the wintry fog of early 1990s Brussels, from the Grand-Place to the Royal Museum of Central Africa, peering into the tired, indecipherable faces that this "30-year-old murder story" interrogates as repositories of their countries' colonial history. Raoul Peck has the eyewitnesses of the time speak for themselves, deconstructing archive material in an attempt to piece together the jigsaw, examining his own memories of the Congo through his father's Super 8 films. His voice-over, which borrows from the poetry of Henri Lopes and Georges Simenon, conjures up both the imaginary world of fairy tales and a distance that is sometimes tinged with irony. Such as his commentary on a sequence showing Lumumba being handed over to his future executioners: "These images

from British Movietone cost 3,000 dollars a minute. A Congolese person earns 150 dollars a year. Everything passes, but images remain. Wounded memory is expensive". The price of forgetting is also the price of oppression.

In the comfortable position of spectacular enjoyment, but in a far more complicated situation of painful specular introspection. Through this relentless insistence, the filmmaker appeals to our ability to witness without turning away,

Raoul Peck [...] seizes on a medium that embodies the dominant cultural hegemony in order to offer those who have been dominated an opportunity to (re)learn their history through cinematic narratives told from their point of view

Raoul Peck's voice-overs are never neutral. Theatrical, organic to the cinematic narrative, they reject the overarching stance of audio-visual propaganda, the narrator embodying a character. This is particularly striking in *I Am Not Your Negro* (2017), in which Samuel L. Jackson (Joey Starr dubs the French version) truly embodies James Baldwin. Entirely extrapolated from Baldwin's notes for a book that he was planning to write about the assassinations of Medgar Evers, Malcolm X and Martin Luther King – major figures of the African American civil rights movement – this justly celebrated masterpiece takes the deconstruction of dominant narratives to its point of incandescence. Peck acts as a mouthpiece for Baldwin, whose ideas are still subversive today because the conditions that inspired them carry on: from the Watts riots to the Ferguson demonstrations, and in spite of Obama's "More Perfect Union" speech in Philadelphia, in which America's irreconcilable black and white histories seemed, for a moment, to draw closer together. Through extraordinary editing, the Haitian filmmaker creates a form that espouses the analytical finesse of James Baldwin – a photographic presence on television sets transfixed by his brilliance. *I Am Not Your Negro* is also a journey through the imagery of the "Black man" forged by Hollywood. Here, Raoul Peck plunges his critical sword into the very heart of the fantasy-spinning machine that alienated him. He too felt pride when, as a young man, he watched *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967), before he realised that the character played by Sidney Poitier – well-dressed, educated and sexy – encapsulated all the clichés that mainstream cinema dangled in front of African Americans in order for them to be accepted and integrated into white society. But colour is merely a pretext, Baldwin tells us, rejecting that ready-to-wear identity defined by white people, even though he used his experience as an African American to write, because "white is a metaphor for power, just a way of describing the Chase Manhattan Bank". Racial domination is simply class struggle in disguise, and the slave is the embodiment of capitalist accumulation. Consequently, "there is little hope for the American dream, for those who are prevented from participating in it will destroy it by their very presence", as long as those in power persist in their fatal denial.

because "it is only in the present that we can decide to be faithful [or not] to this past, that we can decide to recognise it or not". For what it is.

So indeed, it's more urgent than ever to continue the fight, to make engaged cinema, so that the children of Port-à-Piment, their eyes glued to the screen, may have access to "a few seconds of clarity (...), just enough time to glimpse another horizon through the window". Raoul Peck occupies this position, seizing on a medium that embodies the dominant cultural hegemony in order to offer those who have been dominated an opportunity to (re)learn their history through cinematic narratives told from their point of view. It is about freeing their power of invention, in the poetic sense, rather than reiterating the symbolic power of images, which are always liable to extend their empire over people's minds to make them accept the indefensible.



Assistance mortelle

A member of the Visions du Réel selection committee since 2010, Emmanuel Chicon began his career as a journalist-reporter and film critic for the daily newspaper *L'Humanité*. Between 2003 and 2009, he produced and directed around twenty radio documentaries for France Culture, Radio France Internationale and the programme "Par Oui Dire", broadcast on French-speaking Belgian public radio (RTBF). A regular lecturer at the Cinéma/Cinéma du réel department at HEAD–Genève on the subject of "écriture sociale" (2011–2017), he was also a member of the Sans Canal Fixe filmmakers' collective based in Tours (2009–2021) and La Fabrique documentaire (Paris). Recently, he has taken part in evaluating fiction and documentary projects submitted to the Visions Sud-Est fund and the Doha Film Institute.

Corneliu Porumboiu

FR

Corneliu Porumboiu a suivi des études en réalisation à l'Université nationale de théâtre et de cinéma de Bucarest de 1999 à 2003. En 2005, il écrit et réalise son premier long métrage intitulé *12:08 à l'est de Bucarest*. Ce film a été sélectionné dans la section Quinzaine des Réaliseurs et a remporté la Caméra d'or du premier film ainsi que le Label Europe, un prix décerné par les distributeurs de films. En 2009, Corneliu Porumboiu écrit et réalise son deuxième long métrage *Policier, Adjectif*. Il remporte le prix FIPRESCI et le Prix du Jury dans la section Un Certain Regard au Festival de Cannes en 2009. En 2013, Corneliu Porumboiu sort son troisième long métrage, *Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest*, dont la première a eu lieu au Locarno Film Festival. Il a ensuite réalisé le documentaire *Match retour*, qui a été présenté au Forum de la Berlinale en 2014. Son long métrage *Le Trésor* a remporté le prix Un Certain Talent dans la section Un Certain Regard du Festival de Cannes 2015. En 2018, Corneliu est de retour avec un documentaire sportif intitulé *Football infini* qui a été à nouveau inclus dans la sélection du Forum de la Berlinale. En 2019, il achève sa cinquième réalisation, un film intitulé *Les Siffleurs* qui a fait l'objet d'une projection inaugurale à la 72e édition du Festival de Cannes, où il était en compétition.

DE

Corneliu Porumboiu studiert von 1999 bis 2003 an der Nationaluniversität für Theater- und Filmkunst in Bukarest. 2005 schreibt und inszeniert er seinen ersten Spielfilm *12:08 East of Bucharest*. Der Film wird in der Sektion Quinzaine des Réaliseurs gezeigt und erhält eine Caméra d'or für den besten Debütfilm, sowie den Label Europa, einen von den Filmverleihern vergebenen Preis. 2009 schrieb und inszenierte Corneliu Porumboiu seinen zweiten Spielfilm *Police, Adjective*. Er gewann den FIPRESCI-Preis und den Preis der Jury in der Sektion Un Certain Regard bei den Filmfestspielen von Cannes 2009. 2013 feiert Corneliu Porumboius dritter Spielfilm *When Evening Falls on Bucharest or Metabolism* seine Premiere auf dem Locarno Film Festival. Im Anschluss dreht er den Dokumentarfilm *Match retour*, der 2014 auf dem Forum der Berlinale gezeigt wird. Sein Spielfilm *The Treasure* gewinnt 2015 auf dem Festival von Cannes in der Reihe Un Certain Regard den Preis Un Certain Talent. 2018 meldet er sich mit dem dokumentarischen Sportfilm *Infinite Football* zurück, der ebenfalls am Forum der Berlinale teilnimmt. 2019 realisiert er seinen fünften Film *The Whistlers*, der im Wettbewerb des renommierten Festivals von Cannes läuft.

EN

Corneliu Porumboiu studied filmmaking at the National University of Theatre and Film in Bucharest from 1999 to 2003. In 2005, he wrote and directed his first feature film titled *12:08 East of Bucharest*. This film was selected in the Directors' Fortnight section and won the Caméra d'Or for first film, as well as the Europa Cinemas Label, a prize awarded by an association of European film distributors. In 2009, Corneliu Porumboiu wrote and directed his second feature film, *Police, Adjective*. It won the Prix FIPRESCI and the Jury Prize in the Un Certain Regard section of the Festival de Cannes in 2009. In 2013, Corneliu Porumboiu released his third feature film, *When Evening Falls on Bucharest or Metabolism*, which premiered at the Locarno Film Festival, followed by the documentary *The Second Game*, which was presented at the Berlinale Forum in 2014. His feature film *The Treasure* won the Un Certain Talent prize in the Un Certain Regard section of the Festival de Cannes in 2015. In 2018, Corneliu Porumboiu returned with *Infinite Football* which was once again included in the Berlinale Forum selection. In 2019, he completed his fifth film, *The Whistlers*, which had its first screening at the 72nd edition of the Festival de Cannes, where it was in competition.

FILMOGRAPHIE

The Whistlers	2019
Infinite Football	2018
The Treasure	2015
The Second Game	2014
When Evening Falls on Bucharest or Metabolism	2013
Police, Adjective	2009
12:08 East of Bucharest	2006
Liviu's Dream (court-métrage)	2004
A Trip to the City (court-métrage)	2003
Telephone Number Temporarily Suspended (court-métrage)	2002
Gone with the Wine (court-métrage)	2002
Love... Story (court-métrage)	2001
Graffiti (court-métrage)	2000



Police, Adjective

Un sens subtil de la désorientation : Sur le cinéma de Corneliu Porumboiu

FR James Lattimer, programmateur et critique de cinéma

La transition brutale du communisme vers le capitalisme en Roumanie est omniprésente dans les œuvres de Corneliu Porumboiu, mais pas de la manière à laquelle l'on pourrait s'attendre. Plutôt que d'illustrer le bouleversement global que ce changement a généré de façon frontale, Corneliu Porumboiu analyse les voies insidieuses par lesquelles ce dernier s'immisce dans la vie quotidienne, en employant à cette fin une large gamme de techniques. À ce jour, les sept long-métrages du réalisateur – âgé seulement de 49 ans – nous plongent ainsi dans un réalisme saisissant tout en apportant une touche ludique au genre, même s'il s'aventure volontiers dans le monde du cinéma expérimental et du documentaire. Si les multiples réflexions qui émergent au fil du temps proviennent de la spécificité du contexte roumain, leurs implications vont bien au-delà. Porumboiu dissèque avec ironie des thèmes tels que la liberté, la conscience sociale, la hiérarchie, la mémoire historique et l'argent – des problématiques qui, à l'ère de notre monde tourmenté, ne pourraient être mieux choisies.

Les films de Porumboiu tendent à subtilement désorienter le public dès le début : ils commencent généralement *in medias res* – en d'autres termes, le public est plongé au cœur d'une action déjà entamée, qui l'oblige à déchiffrer ce qui se passe au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue. Ces situations tournent

particulière, où l'incertitude règne en maître. À une époque où faire face à la réalité relève de l'impossible, l'unique option envisageable est d'embrasser l'imprévisible.

Grâce à des dialogues remarquablement construits, Porumboiu parvient à amplifier l'absurdité sous-jacente des projets des protagonistes, de manière si naturelle qu'il est facile d'ignorer la précision de son écriture ; même dans ses documentaires, les tournures de phrases sont brillantes. Une conversation des plus futile peut en un clin d'œil se métamorphoser en une scène d'humour pince-sans-rire, pour ensuite laisser place à des critiques virulentes ou à des révélations déchirantes.

Le placement des dialogues est tout aussi crucial pour donner du poids à cette technique ; le réalisateur alterne longs moments de silence et flux de paroles torrentielles, lesquels, en l'absence de musique non-digétique, ne font qu'accentuer ce contraste.

Porumboiu tend à structurer ses récits dans un même schéma de « bruit/silence », passant abruptement de séquences quasiment lâchetés à d'autres où tout se passe en même temps, même si cette cascade d'événements n'offre pas plus de clarté – du moins au sens traditionnel du terme. Le cinéma de Porumboiu est caractérisé par une certaine réserve : il choisit délibérément de ne pas mettre l'emphase sur un élément plus que sur un autre. Cette stratégie

et le public. À cette fin, le langage et ses différentes fonctions sémantiques constituent un thème récurrent, tout comme les diagrammes, les protocoles, les photographies ou tout type d'information visuelle ou textuelle, qui viennent souvent remplir ou occuper le cadre. Cependant, tout comme le poids narratif changeant des différentes séquences, leur fonction exacte demeure opaque. En réalité, on peut faire dire à cette information ce qu'on veut, et rien de plus : regarder un film de Porumboiu revient à prendre part à un processus actif où l'on doit nous-mêmes interpréter ce qui se passe à l'écran.

Porumboiu, pour autant, ne manque pas de nous rappeler que ce que nous sommes en train de regarder relève bien du cinéma. Certains de ses films s'inspirent de modèles de genres établis, servant de test pour évaluer leur fonctionnement dans le contexte roumain de la post-transition, tandis que d'autres basculent dans le méta-commentaire ou prennent pour sujet les coulisses de la réalisation. Son troisième long métrage, *Métabolisme ou Quand le soir tombe sur Bucarest* (2013), marque l'apogée de cette tendance ; Porumboiu aborde ici la relation amoureuse entre un réalisateur et une actrice, en brossant un portrait empreint d'ironie de la nouvelle vague roumaine, un genre qui lui est souvent attribué.

Le premier long métrage de Porumboiu, *12h08 à l'est de Bucarest* (2006) a contribué à faire connaître la nouvelle vague roumaine, et comporte déjà les thématiques et les structures qui vont caractériser son œuvre. À quelques jours de Noël, un présentateur de télévision dans la ville de Vaslui prépare une émission en direct afin de débattre de la véritable date à laquelle la révolution a pris pied dans cette petite ville provinciale, il y a presque 16 ans. La première moitié du film, a priori anodine, montre la tentative du présentateur de trouver un remplaçant de dernière minute pour l'un des deux intervenants, tandis que la seconde moitié présente la diffusion en temps réel de l'émission, avec un professeur alcoolique et un homme âgé assis de part et d'autre du présentateur, lesquels se re-

Porumboiu dissèque avec ironie des thèmes tels que la liberté, la conscience sociale, la hiérarchie, la mémoire historique et l'argent – des problématiques qui, à l'ère de notre monde tourmenté, ne pourraient être mieux choisies

généralement autour d'un homme qui s'engage dans une sorte de quête dont le degré d'absurdité est toujours plus que perceptible. Alors que ces événements décalés mènent inévitablement à des résultats mitigés, ils illustrent parfaitement une réalité post-totalitaire bien

fait écho aux complexités de la vie réelle, où personne ne vient éclaircir en temps réel le poids de telle ou telle situation.

Sans explications à l'appui, les œuvres de Porumboiu se transforment en une quête de sens entreprise à la fois par les personnages

mémorent cette date historique. Le trio est filmé en plan frontal, devant une image de la place centrale immaculée de Vaslui.

Il est toutefois difficile d'obtenir une véritable réponse quant au rôle qu'a joué la ville dans la chute de Nicolae Ceaușescu, les souvenirs nostalgiques du jour fatidique évoqués par le professeur étant violenement balayés par un flux croissant de personnes furieuses appelant la chaîne, alors que les monologues divagants du vieillard ne mènent nulle part. L'un des témoignages les plus marquants est peut-être celui qu'on n'entend pas : une femme de Bucarest appelle pour raconter que son fils est décédé lors de la révolution, mais est poliment remise à sa place, car l'émission est centrée uniquement sur Vaslui. Près de deux décennies après la révolution, la mémoire collective a ainsi été reléguée au second plan au profit d'insultes mesquines, bien que la vérité ait peut-être toujours été trop chaotique pour correspondre à l'image parfaite de la ville qui sert d'arrière-plan constant. En effet, la réalité et les images se contrastent : alors que la neige se met à tomber dans les dernières minutes du film, la lumière blafarde des réverbères autrefois modernes et les appartements délabrés rappellent davantage le déclin que la joie ou la fierté.

La neige, elle, est présente dès le début dans *Match retour* (2014). Au lieu d'une émission de télévision fictive, il s'agit ici d'un moment historique diffusé en direct, donnant lieu à une expérience cinématographique des plus singulières. La diffusion en question est le match de football de 1988 entre les équipes Dinamo et Steaua, arbitré par nul autre que le père de Porumboiu, Adrian, qui se joint à son fils pour commenter le match, vingt-six ans après les faits. Durant les deux



dans le désir obsessif de Ginghină de créer un nouveau système une réponse à la souffrance causée par le régime communiste et à son incapacité à s'épanouir dans un système capitaliste, Porumboiu donne à ses idées décalées mais toujours convaincantes suffisamment de place pour les éléver à un niveau d'abstraction encore plus poussé : le football en tant que métaphore d'une utopie politique, qui pourra peut-être exister ailleurs que sur le terrain.

La préfecture municipale où évoluait Ginghină est comparable au commissariat de province où nous retrouvons le jeune policier Cristi dans *Policier, Adjectif* (2009) : décors moroses, bavardages sans intérêt, et une conscience pro-

sastreuse d'Adrian découle directement de la nouvelle économie de marché en Roumanie, le véritable motif pour lequel l'hypothétique trésor devait être enfoui fait allusion à la nécessité de cacher ses richesses à l'ère communiste. La maison d'Adrian se trouve proche du point d'origine de la révolution du XIX^e siècle, qui allait métamorphoser l'essence même du pays, alors qu'une émission télévisée aborde les ravages environnementaux engendrés par l'exploitation. Par ailleurs, l'histoire que Costi lit à son fils – Robin des Bois – n'est pas le fruit du hasard. S'il existe une morale à l'histoire, c'est que l'argent appelle l'argent.

De telles leçons de morale brillent par leur absence dans *Les Siffleurs* (2019), qui présente une Roumanie post-totalitaire sans foi ni loi, dans laquelle criminels locaux et étrangers ainsi que policiers corrompus se battent pour avoir leur part du gâteau. Toutefois, il reste à savoir dans quelle mesure l'univers du film doit être considéré comme un reflet exact de la réalité, Porumboiu basculant avec ce film plus que jamais dans le cinéma de genre. C'est ainsi que l'inspecteur de police Cristi est embarqué vers l'île espagnole de La Gomera afin d'y apprendre le silbo, une langue sifflée qui jouera un rôle crucial pour réussir un braquage méticuleusement planifié par une femme fatale du nom de Gilda – en hommage apparent à la protagoniste du film noir *Gilda* (1946), le classique de Charles Vidor. Le braquage atteint alors, dans un crescendo de violence, son paroxysme sur un plateau de tournage visiblement artificiel.

Les Siffleurs a donc tendance à savourer, plutôt qu'à subvertir, le genre du film de braquage – une nouvelle direction qui en entraînera d'autres. Dans sa dernière œuvre à ce jour, Porumboiu se détache de la chronologie linéaire de ses films précédents, exploitant une palette de couleurs lisses et saturées, aux antipodes des provinces roumaines et de leurs gris maussades, remplacées par l'Espagne et l'Asie, et des dialogues en trois langues. Si ce cadre étendu implique peut-être moins de complexité, et des enjeux moins réalistes que ses films précédents, il ne requiert pas moins de gymnastique intellectuelle pour en démêler la trame déconcertante. Après avoir abordé un vaste répertoire de genres tout au long de sa carrière, il ne reste plus qu'à se laisser surprendre par la prochaine itération de ce réalisateur à la versatilité impressionnante.

James Lattimer est un programmateur et critique de cinéma basé à Berlin. Il est consultant en programmation pour la Viennale depuis 2018, pour laquelle il co-edite la série de publications *TEXTUR*, et est actuellement membre du comité de sélection de DOK Leipzig. Il a fait partie du comité de sélection du Forum de la Berlinale de 2011 à 2023, et a été programmateur invité à la Documenta Madrid de 2020 à 2021. Ses écrits sur le cinéma ont été publiés dans *Cinema Scope, Sight and Sound, Film Comment, The Brooklyn Rail* et *Fireflies*.

Le réalisateur livre également un niveau de détail à la limite de l'absurde dans une chasse au trésor énigmatique dans *Le Trésor* (2015). Costi, un père de famille, est en train de lire une histoire à son fils lorsqu'Adrian, un voisin, sonne à leur porte inopinément, dans l'espoir de lui emprunter de l'argent. Costi refuse de céder à sa demande, mais il se laisse néanmoins convaincre par Adrian de se joindre à lui dans une quête cocasse : trouver un trésor supposément enfoui près de la maison de campagne familiale, en échange de la moitié du butin. Un pas après l'autre et de façon méthodique, ils se procurent un détecteur de métaux, débattent sur les lois régissant l'exploitation de patrimoines nationaux, scrutent chaque centimètre du sol, et analysent des images numériques de matière ferreuse.

Avec une attention toute particulière prêtée au processus, le véritable enjeu de leurs efforts s'efface presque, bien que des détails apparemment dérisoires orientent le récit dans plusieurs directions à la fois. Si la situation financière dé-



Exterminate All the Brutes



The Whistlers



Amor Fati



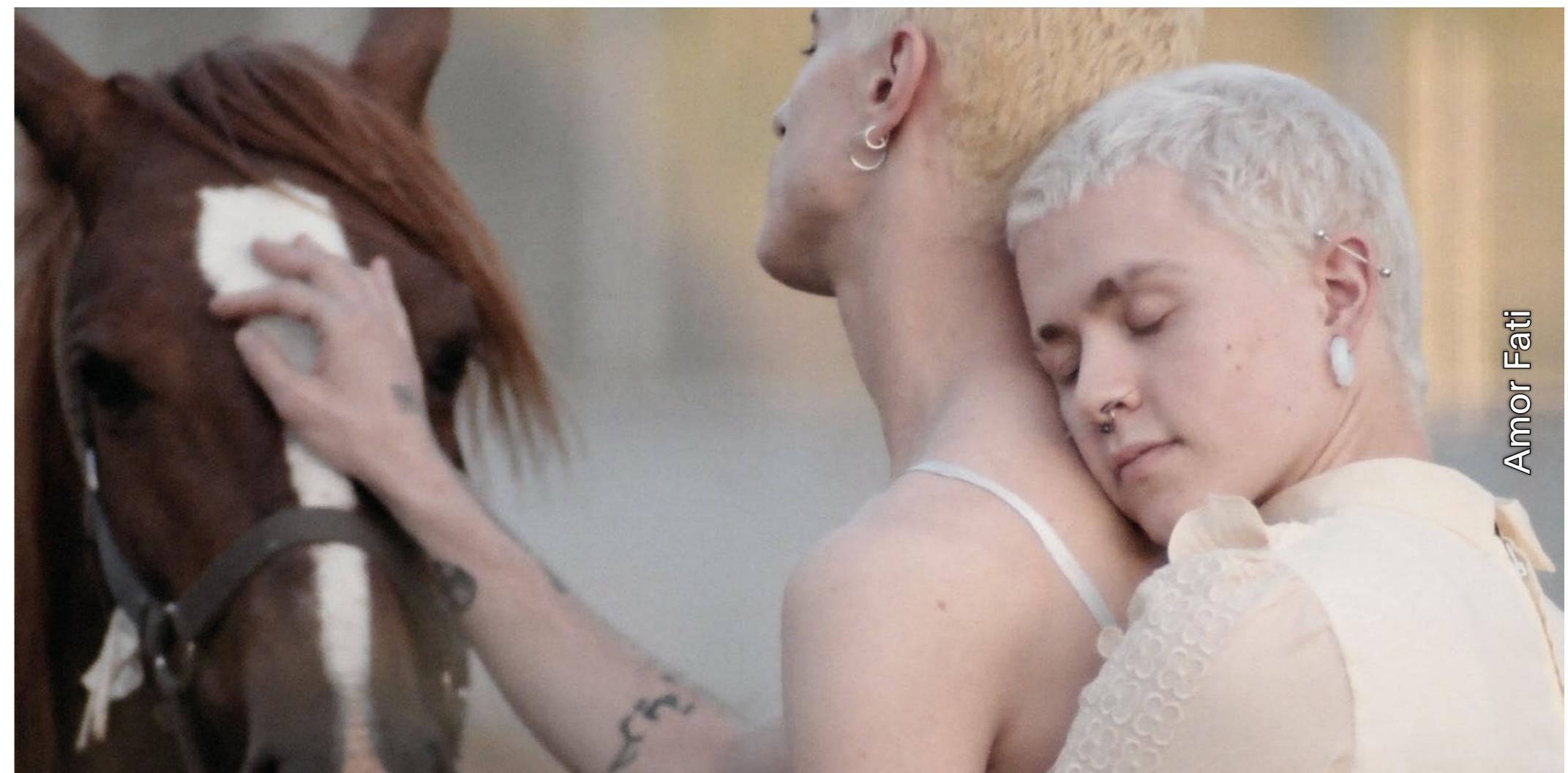
Ernest Cole: Lost and Found



Police, Adjective



Ama-San



Ein subtiles Gefühl der Desorientierung: Über das Kino von Corneliu Porumboiu

DE James Lattimer, Filmkurator und Kritiker

Der Übergang Rumäniens vom Kommunismus zum Kapitalismus ist in den Filmen von Corneliu Porumboiu allgegenwärtig, wenn auch nicht so, wie man es erwarten würde. Anstatt zu versuchen, diese allumfassende Veränderung direkt festzuhalten, untersucht er, auf welch unzählige Arten sie in den Alltag eindringt, und bedient sich dabei einer spannenden und breiten Palette verschiedener Formen. Die sieben bisher entstandenen Langfilme des erst 49-jährigen Regisseurs bewegen sich somit gleichermassen zwischen beissendem Realismus und Genrespielerei, gerne auch mit Abstechern ins experimentelle Kino und den Dokumentarfilm. Die vielfältigen Erkenntnisse, die sich daraus ergeben, sind zwar spezifisch dem Schauplatz Rumäniens geschuldet, weisen jedoch weit darüber hinaus. Wie Porumboiu Freiheit, soziales Gewissen, Hierarchie, historische Erinnerung und Geld ironisch-verniichtet, könnte kaum relevanter sein als in unserer turbulenten Welt von 2025.

Eine vage Richtungslosigkeit gehört bei Porumboius Filmen von vorne herein dazu. Meist beginnen sie in medias res – das Publikum landet mitten in einer laufenden Situation und muss sich die Handlung zusammenreimen, während sie passiert. In diesen mehr als nur einen Hauch absurduren Situationen geht es meist um eine männliche Hauptfigur, die einer Art Quest-Erzählung folgt. Da diese irren Aktionen zwangsläufig eher mittelgute Resultate liefern, empfindet man sie zunehmend als Symptome für die Eigentümlichkeiten der Nach-Wende-Realität. Es gibt kaum Gewissheiten, man wird nur schwer aus der Realität schlau, und dem unvorhersehbaren, willkürlichen Gang der Dinge zu folgen, scheint wie die einzige Option.

Die latente Absurdität an den Unternehmungen dieser Protagonisten wird noch verstärkt durch Porumboius Talent für Dialoge, so naturgetreu abgeliefert, dass man leicht übersieht, wie präzise er schreibt. Selbst in seinen Non-Fiction-Texten sind die Formulierungen beispielhaft. Banales Alltagsgeplauder kann im Handumdrehen in skurrilen Humor übergehen, der wiederum scharfer Kritik oder erschütternden Enthüllungen weicht. Auch

die Platzierung des Dialogs ist entscheidend für seine Wirkung, etwa wenn lange Phasen des Schweigens mit wahren Wortfluteten abwechseln, wobei das ausdrückliche Fehlen nicht-diegetischer Musik den Kontrast nur noch verstärkt.

Porumboiu strukturiert seine Erzählungen oft nach einem ähnlichen Laut/Leise-Muster.

Sequenzen mit scheinbar wenig Handlung wechseln abrupt mit solchen ab, in denen gefühltes alles auf einmal passiert, auch wenn letztere nicht unbedingt Klarheit im konventionellen

Wie Porumboiu Freiheit, soziales Gewissen, Hierarchie, historische Erinnerung und Geld ironisch-verniichtet, seziert, könnte kaum relevanter sein als in unserer turbulenten Welt

Sinn bieten. Porumboius Kino zeigt eher, als dass es erzählt, und folgt einer absichtlichen Unbetontheit, bei der kein einzelnes Element mehr heraussticht als ein anderes. Diese Strategie dient dazu, sich den Komplexitäten des wahren Lebens anzunähern, wo einem auch niemand erklärt, was wichtig ist oder ignoriert werden kann.

Da Porumboius Filme Erklärungen schuldig bleiben, werden sie für die Figuren wie für das Publikum zu einer Suche nach Bedeutung, wobei alles in den Vordergrund rückt, was als solches bedeutungshaltig könnte. Die Sprache und ihre verschiedenen semantischen Funktionen bilden zu diesem Zweck ein wiederkehrendes Thema, ebenso wie Diagramme, Protokolle, Fotografien oder alle sonstigen Arten der visuellen oder textlichen Information, die das einzelne Bild oft dominieren oder ausfüllen. Ebenso wie die unterschiedliche narrative Gewichtung der einzelnen Filmausschnitte bleibt jedoch auch ihre genaue Funktion eher undurchsichtig. Wenn überhaupt, bedeuten diese Informationen alles, was wir und die Figuren darunter verstehen wollen, mehr nicht: Einen Film von Porumboiu anzuschauen ist ein aktiver Prozess, der von uns

erwartet, dass wir uns selbst eine Meinung über das Gesehene bilden.

Doch Porumboiu erinnert uns immer wieder daran, dass das, was wir sehen, auch Kino ist. Einige seiner Filme greifen zu etablierten Genremustern, um zu sehen, wie sie sich im Kontext der rumänischen Nachwendezeit verhalten, während anderer sich im Metakommentar über oder den Prozess des Filmemachens selbst thematisieren. Sein dritter Spielfilm *When Evening Falls on Bucharest or Metabolism* (2013) treibt

diese Tendenz auf die Spitze. Er gewährt einen ironischen Blick hinter die Kulissen der rumänischen Neuen Welle, der auch Porumboiu gemeinhin zugerechnet wird, indem er die Affäre zwischen einem Regisseur und einer der mitwirkenden Schauspielerinnen unter die Lupe nimmt.

Porumboius Debütspielfilm *12:08 East of Bucharest* (2006), der überhaupt erst dazu beitrug, die rumänische Neue Welle bekannt zu machen, enthält bereits viele Themen und Strukturen, die sein Gesamtwerk ausmachen sollten. Kurz vor Weihnachten plant ein Fernsehmoderator in der kleinen Provinzstadt Vaslui eine Live-Diskussion zu der Frage, wann genau die Revolution vor fast 16 Jahren dort ankam. Die scheinbar belanglose erste Hälfte des Films verzerrt das Publikum direkt in die Versuche des Moderators, einen Last-Minute-Ersatz für einen der beiden Diskussionsteilnehmer zu finden. Die zweite Hälfte zeigt die Live-Übertragung in Echtzeit. Ein alkoholabhängiger Lehrer und ein älterer Mann sitzen neben dem Moderator und schwelgen in Erinnerungen. Das Trio wird in einer Reihe von Frontalaufnahmen vor einem grossformatigen Foto des adretten Marktplatzes von Vaslui gefilmt.

20

Doch echte Einblicke in die Rolle der Stadt beim Sturz Nicolae Ceaușescu bleiben aus, da die rosaroten Erinnerungen des Lehrers an diesen Schicksalstag von einem Strom zunehmend wütender Anrufer auf unterhaltsame Weise niedergemacht werden und das Gefasel des älteren Mannes nichts Relevantes beiträgt. Die vielleicht aufschlussreichste Geschichte ist eine, die man nie zu hören bekommt: Als eine Frau aus Bukarest anruft und erzählt, dass ihr Sohn damals gestorben sei, wird sie höflich darauf hingewiesen, dass es nun aber vor allem um Vaslui gehe. Fast zwanzig Jahre nach der Revolution ist das kollektive Gedächtnis somit zugunsten kleinlicher Beschimpfungen und Willkür in den Hintergrund gerückt, obwohl die Wahrheit über die Geschehnisse vielleicht schon immer zu verworren war, als dass sie in das saubere Bild der Stadt gepasst hätte, das den durchgängigen

Drehbuch wirken. Offene Fragen der Art, wie *The Second Game* sie aufwirft, stellen sich auch in Bezug darauf, wie diese unkonventionelle Fussballvariante genau zu interpretieren sei. Ginghinăs zwanghaftes Bedürfnis, ein ganz eigenes System zu schaffen, könnte man einfach als Reaktion auf sein Leiden unter dem Kommunismus verstehen, und sein Unvermögen, es im Kapitalismus zu etwas zu bringen. Doch Porumboiu lässt seinen abstrusen, aber bemerkenswert schlüssigen Ideen auch genug Raum, um sie auf eine noch höhere Abstraktionsebene zu heben: Fussball als Ausdruck einer politischen Utopie, die vielleicht auch anderswo verwirklicht werden kann.

Mit Ginghinăs Gemeindebüro hat die Polizeipräsidialstation des jungen Polizisten Cristi aus *Police, Adjective* (2009) vieles gemeinsam: düstere Innenräume, leeres Palaver, minimale

des Bodens durchkämmt, computergenerierte Bilder von eisenhaltiger Materie analysiert.

Bei einem solch unerschütterlichen Fokus auf den Prozess gerät die wahre Bedeutung des Vorhabens fast in den Hintergrund, selbst wenn die vielen scheibenbaulich in die Geschichte eingestreuten Details in viele verschiedene Richtungen gleichzeitig weisen. Adrians prekäre finanzielle Lage ist eine direkte Folge der Fragilität der neuen freien Marktwirtschaft in Rumänien, und der angebliche Schatz musste überhaupt erst vergraben werden, um während der kommunistischen Ära einstige Reichtümer zu verstecken. Adrians Landhaus liegt zufällig am Schauplatz einer Revolution des 19. Jahrhunderts, die grundlegende Veränderungen im Land anstrebt, während eine Fernsehsendung über die horrenden Umweltschäden infolge des Abbaus von Bodenschätzen berichtet. Und die Tatsache, dass Costi seinem Sohn Robin Hood als Gutengeschichte vorliest, ist wohl kaum unwichtig. Wenn die Geschichte eine Moral hat, dann die, dass Geld immer Wurzeln schlägt.

Eine solche Moral fehlt in *The Whistlers* (2019) ganz eindeutig. Das Rumänien der Nachwendezeit wird hier als wahres Schlachtfeld dargestellt, wo in- und ausländische Kriminelle und korrupte Polizeibeamte um ihren Teil des finanziellen Kuchens streiten. Inwieweit das Filmsetting als Eins-zu-eins-Spiegelung der Realität verstanden werden sollte, sei dahingestellt, da Porumboiu sich hier in stärkerem Masse denn je in den Genrefilm wendet. So wird Polizeiinspektor Cristi auf die spanische Insel La Gomera gelockt, um eine Pfeilsprache zu lernen, die sich perfekt für einen sorgfältig eingefädelten Raubüberfall eignet. Den plant eine Femme fatale namens Gilda – eindeutig eine Hommage an Charles Vidors gleichnamigem Film-noir-Klassiker von 1946 – bevor der Coup schliesslich in der betont künstlichen Umgebung eines Filmstudios seinen gewaltamen Höhepunkt erreicht.

The Whistlers ist also eher ein Schwelgen im Genre des Heist-Films als der Versuch, es zu untergraben – eine Abkehr, die eine weitere Abkehr nach sich zieht. Porumboius bisher letzter Spielfilm löst sich bei der Handlung von der linearen Chronologie seiner früheren Werke, setzt glänzende, satte Farbpaletten ein, die Welten vom bröckelnden Provinzgrau entfernt scheinen, die Schlüsselschauplätze führen weg von Rumänien nach Spanien und Asien, und es gibt Dialoge in drei verschiedenen Sprachen. Auch wenn das grössere Spielfeld im Vergleich zu sei-

Banales Alltagsgeplauder kann im Handumdrehen in skurrilen Humor übergehen, der wiederum scharfer Kritik oder erschütternden Enthüllungen weicht

Hintergrund der Ereignisse bildet. Und tatsächlich klaffen Image und Realität auseinander: Als in den letzten Minuten des Films der Schnee zu fallen beginnt, zeugen das fahle Licht der einst modernen Straßenlaternen und die bröckelnden Wohnblöcke mehr von Verfall als von Stolz oder Freude.

In *The Second Game* (2014) liegt von Anfang an Schnee. Statt einer fiktiven darf eine historische Fernsehsendung in voller Länge laufen und lässt so ein anregend einzigartiges Kinoerlebnis entstehen. Die fragliche Sendung ist ein Fussballspiel von 1988 zwischen den Spitzenvereinen Dinamo und Steaua in Bukarest, bei dem Porumboius Vater Adrian Schiedsrichter war. Nun führt er gemeinsam mit seinem Sohn auf der Tonspur durch das Spiel. Über zwei Halbzeiten und die Nachspielzeit hinweg verschiebt ihr Voiceover-Kommentar ständig seinen Fokus: Bemerkungen zum stockenden Spielfluss des bizarri eingeschneiten Spiels, über seine verschiedenen politischen Begleitumstände und jede Menge zusammenhanglose Abschweifungen. Da das eine Team der Armee und das andere der Polizei nahestand, war es eine heikle Sache, ein solches Spiel zu pfeifen.

Die seltsam hypnotische Kombination aus körnigem VHS-, strichmännchenartigen Figuren und dem Schneetreiben sowie dem äusserst reduzierten formalen Setting bietet reichlich Gelegenheit, den Gedanken freien Lauf zu lassen, und funktioniert wie eine Einladung an die Betrachtenden, die Stille zwischen den listig zu denken gebenden Kommentaren von Vater und Sohn mit eigenen Ideen und Fragen zu füllen. Sind politische Zugehörigkeiten Ding der Vergangenheit, wenn eine Revolution kommt? Wenn der Kommunismus nicht leiden möchte, dass Bilder von schlechtem Sportgeist gezeigt wurden, welche Bilder würden dann sonst noch unterdrückt? Auch wenn dieses Spiel keine Vorengabe der Revolution ist, weil es ein Jahr zu früh stattfand – gab es vielleicht andere, bedeutsamere Fussballspiele, auf die es zutrifft? Ist Fussball in seiner begrenzten Mindesthaltbarkeit mit dem Kino vergleichbar? Und inwiefern sollen wir den Filmemacher ernst nehmen, wenn er sich darüber beschwert, dass das Spiel zu lang und ereignislos sei, genau wie seine Filme?

Infinite Football (2018) macht den Fussball ebenfalls zu einem Medium, mit dem sich viele Ideen gleichzeitig erforschen lassen, auch wenn das Werk deutlich mehr zum konventionellen Dokumentarfilm tendiert als *The Second Game*. Der Film versetzt Porumboiu in die Rolle des Zuhörers und erlaubt Laurențiu Ginghină, einem Provinzfunktionär mittleren Alters und Freund der Familie, seinem unbehämmerten Hang zum Monologisieren nachzugehen, sei es über seine schmerzhafte Kindheit oder seine einzige wahre Leidenschaft: die Entwicklung einer wirklich egalitären Version des Fussballs. Die zu diesem Zweck erforderlichen umfassenden Regeländerungen werden auf komisch langatmige Weise anhand eines Flipchart-Diagramms in der Bildmitte erklärt; in dem Versuch, die Spannungen auf dem Spielfeld zu entschärfen, gibt es später noch eine entsprechende Skizze, denn es stellt sich heraus, dass Ginghinăs Version des schönen Spiels eher in der Theorie funktioniert als in der Praxis.

Ginghinăs lautstarke Selbstbezogenheit

passt so perfekt zu dem absurdem Humor, der Porumboius Spielfilme ausmacht, dass die verbalen Ergüsse, die *Infinite Football* seine treibende Kraft verleihen, fast wie aus einem

zur Schande die Wörterbuchdefinitionen von „Gewissen“, „Gesetz“, „Moral“ und schliesslich „Polizei“ vorlesen muss, wirken diese abstrakten Begriffe wie Schlagworte der Unterwerfung in einer Gesellschaft, die sich nicht für unabdingbares Denken interessiert, egal unter welchem System sie gerade operiert.

In ein fast absurd Detailreichtum kommt auch bei der rätselgespickten Schatzsuche in

The Treasure (2015) zum Tragen. Familienvater Costi liest seinem Sohn eine Gutenachtgeschichte vor, als Nachbar Adrian in der Hoffnung, er könnte sich Geld leihen, unerwartet bei ihm klingelt. Obwohl Costi sich weigert, einen praktisch Fremden finanziell zu unterstützen, lässt er sich schnell zu einem recht unorthodoxen Unterfangen mit Adrian überreden: den Schatz zu finden, der angeblich nahe dem Landhaus seiner Familie vergraben liegt. Dafür gibt es die Hälfte der potenziellen Beute. Als bald folgt ein methodischer Schritt dem nächsten. Ein Metaldetektor wird angeschafft, die staatlichen Vorschriften für die Fundrechte an nationalen Denkmalsgegenständen werden besprochen, jeder Zentimeter

nen früheren Werken vielleicht eine Reduktion an Komplexität und lebensechten Folgen mit sich bringt, bereitet es nach wie vor intellektuelles Vergnügen, wie sich die Handlung immer wieder neu formiert. Im Lauf seiner Karriere hat der beeindruckend vielseitige Porumboiu bereits eine ganze Formenpalette abgedeckt. Wir werden sehen, welche Version in seinem nächsten Film zum Vorschein kommt.

James Lattimer ist Filmkurator und -kritiker und lebt in Berlin. Seit 2018 ist er Programmberater der Viennale, Mitherausgeber der fortlaufenden Publikationsreihe *TEXTUR* und derzeit Mitglied des Auswahlkomitees von DOK Leipzig. Von 2011 bis 2023 war er Teil des Auswahlkomitees des Berlinale Forums und von 2020 bis 2021 Gastkurator der Documenta Madrid. Seine Artikel über das Kino sind in *Cinema Scope*, *Sight and Sound*, *Film Comment*, *The Brooklyn Rail* und *Fireflies* erschienen.



The Treasure

21

A Subtle Sense of Disorientation: On the Cinema of Corneliu Porumboiu

EN James Lattimer, film curator and critic

Romania's lurch from communism to capitalism is omnipresent in the films of Corneliu Porumboiu, albeit not how one might expect. Rather than attempt to grasp this all-encompassing shift head on, he examines the myriad ways it seeps into everyday life, drawing on a thrillingly broad palette of different forms to do so. The seven feature-length works to date by the still only 49-year-old director thus dip into piercing realism and genre playfulness in equal measure and happily take detours into the realm of experimental cinema and documentary. While the manifold insights that emerge from his films do so from the specificity of the Romanian setting, their implications extend far beyond it. Porumboiu's wry, devastating dissections of freedom, social conscience, hierarchy, historical memory and money could hardly feel more pertinent in relation to our troubled world of 2025.

A subtle sense of disorientation is wired into Porumboiu's films from the outset; generally beginning in medias res, they drop the viewer into situations already in progress and have them work out what's happening as the plot unfolds. These situations usually centre upon a male protagonist following a quest narrative of sorts and contain more than a hint of the absurd. As these off-the-wall endeavours move towards invariably mixed results, they feel increasingly symptomatic of the peculiarities of a post-transition reality,

easy to overlook; even in his non-fiction work, the turns of phrase are exemplary. Unremarkable day-to-day chit-chat can shift into droll humour at the drop of a hat, which can give way in turn to piercing critique or shattering revelations. The placement of the dialogue is equally key to its effect, as lengthy periods of silence come to alternate with veritable torrents of words, with the pointed lack of non-diegetic music only emphasising the contrast.

Porumboiu also structures his narratives according to a similar loud/quiet pattern, abruptly segueing from sections in which little seems to be taking place to ones in which it feels like everything is happening at once, although the latter don't necessarily offer clarity in a conventional sense. Porumboiu's cinema skews closer to showing than telling and is governed by a sense of deliberate deemphasising, whereby no one element stands out more than any other. This strategy serves to approximate the complexities of real life, where there is also no one hand to explain what is important and what can be disregarded.

With explanation not forthcoming, Porumboiu's films morph into a search for meaning undertaken by the characters and viewer alike and foreground anything that might contain this meaning as such. Language and its different semantic functions form a recurring theme to this end, as do

of it and nothing more: watching Porumboiu's films is an active process in which we are expected to make up our own minds about what we are seeing.

Yet Porumboiu never fails to remind us that what we are seeing is also cinema. Some of his films draw on established genre templates to see how they behave in the Romanian post-transition context, while others dip into metacommentary or take the very filmmaking process as their subject. His third feature *When Evening Falls on Bucharest or Metabolism* (2013) marks the apogee of this tendency, taking an ironic look behind the scenes of the Romanian New Wave, the movement to which Porumboiu is commonly attributed, by probing the affair between a director and an actress working on his film.

Porumboiu's feature debut *12:08 East of Bucharest* (2006) helped put the Romanian New Wave on the map in the first place and already contains many of the themes and structures that would come to define his oeuvre. Christmas is around the corner and a television presenter in Vaslui is planning a live broadcast to discuss when exactly the revolution arrived in the small provincial town almost 16 years previously. The film's seemingly inconsequential first half throws the viewer into the presenter's attempts to find a last-minute replacement for one of the two discussants, while its second half shows the live broadcast in real time, placing an alcoholic teacher and an elderly man on either side of the presenter to reminisce, the trio captured in series of frontal shots before a large-scale photograph of Vaslui's pristine central square.

Yet true insights about the town's role in the fall of Nicolae Ceausescu are not forthcoming, as the teacher's rose-tinted memories of that fateful day are amusingly slapped down by a stream of increasingly irate callers, while the elderly man's ramblings lead nowhere of relevance. Maybe the most telling account is the one never heard: a woman from Bucharest who calls to say that her son died back in those days, before being politely informed that the focus is on Vaslui. Nearly two decades on from the revolution,

Porumboiu's wry, devastating dissections of freedom, social conscience, hierarchy, historical memory and money could hardly feel more pertinent in relation to our troubled world

in which certainties are few, making sense of things is a struggle and going with the unpredictable, arbitrary flow feels like the only option.

The latent absurdity of these protagonists' undertakings is only heightened by Porumboiu's talent for dialogue, which is delivered with such naturalism that the precision of his writing is

diagrams, protocols, photographs or any other sort of visual or textual information, which often come to dominate or fill the frame. But just like the varying narrative weight of the films' individual sections, their precise function tends to remain opaque. If anything, this information can mean whatever we and the characters choose to make

collective memory has thus taken a back seat to petty name calling and random distinctions, although perhaps the truth of what happened was always going to be too messy to match the neat town portrait that forms a constant backdrop to proceedings. And image and reality do indeed diverge: as the snow begins to fall in the film's closing minutes, the wan light of the once-modern lampposts and the crumbling apartment blocks speak more to decay than pride or cheer.

The snow is there from the very beginning in *The Second Game* (2014), which swaps a fictional television broadcast for a historical one that plays out in real time, creating a bracingly singular cinematic experience. The broadcast in question is of a 1988 Bucharest football match between leading teams Dinamo and Steaua refereed by Porumboiu's father Adrian, who now joins his son on the soundtrack in the present to talk him through the game. Over two halves and injury time, their voiceover commentary continually shifts in focus: remarks about the stop-start flow of the bizarrely snowbound match, talk about the various political circumstances surrounding it, any number of freewheeling digressions. With one team affiliated with the army and the other with the police, refereeing such a tie was a delicate business.

The oddly hypnotic combination of grainy VHS, stickmen-like figures and driving snow combined with the uniquely pared-down formal setting offers ample opportunity for the mind to wander, functioning like an invitation for the viewer to fill in the silences between the father and son's slyly thought-provoking comments with their own ideas and questions. Do political allegiances become past history when a revolution hits? If the communist regime couldn't stomach images of bad sportsmanship, what other images were also repressed? If this match took place one year too early to truly anticipate the revolution, do other, more momentous football matches exist that do? Is football akin to cinema in terms of its limited shelf life? And to what extent are we supposed to take the filmmaker seriously when he complains that the match is too long and lacks incident, just like his films?

Infinite Football (2018) also turns football into a vehicle for exploring many ideas at once, even as it skews considerably closer to a conventional documentary than *The Second Game*. The film places Porumboiu in the role of a listener, allowing middle-aged provincial functionary and family friend Laurentiu Ginghină to indulge his irrepressible penchant for monologising, whether about his painful childhood or his one true passion: to create a truly egalitarian version of football. The comprehensive rule changes to this end are explained in comically lengthy fashion by way of a flip-chart diagram positioned at the centre of the frame; a matching sketch is employed later on in an attempt to defuse tensions on the pitch when Ginghină's version of the beautiful game proves to work better in theory than practice.

Ginghină's strident self-absorption dovetails so perfectly with the sort of absurdist humour



the frame, Cristi can't see the point of the whole endeavour, not least because arrest would ruin the boy's future and cannabis laws are on the way out.

With *Police, Adjective*, Porumboiu tackles genre for the first time, shifting the police procedural away from hard-boiled tension towards an interrogation of the underlying idea of police work. By deliberately sapping the central crime of significance while accentuating the mundane steps that still go into solving it, Porumboiu suggests that the police force's role to serve society will always take a back seat to arbitrary protocol and meaningless hierarchy, an impression only accentuated by the shattering scene in which Cristi finally presents his case file to his boss. As Cristi is shamed into reading out dictionary definitions of "conscience", "law", "moral" and finally "police", these abstract concepts come across like bywords for subjugation in a society uninterested in independent thought, regardless of which system it now operates under.

A borderline absurd level of detail also characterises *The Treasure* (2015), which this time is brought to bear on a sphinx-like treasure hunt.

Family father Costi is reading his son a bedtime story when a neighbour named Adrian rings on the doorbell out of the blue hoping to borrow money. Although Costi refuses to give the virtual stranger financial assistance, he needs little persuading to join Adrian in a more unorthodox endeavour: to find the treasure that may or may not be buried close to the family's country house in exchange for half of the potential loot. Methodical step soon follows methodical step: sourcing a metal detector, discussing state rules on claiming items of national heritage, scouring each centimetre of the ground, analysing computer generated images of ferrous matter.

With such unwavering focus lavished on process, the true meaning of the endeavour almost fades into the background, even as the many seemingly offhand details sprinkled across the narrative point in many different directions at

a meticulously planned heist by a femme fatale named Gilda in apparent tribute to the titular film noir protagonist of Charles Vidor's classic *Gilda* (1946), while the heist itself finally reaches its violent crescendo in the pointedly artificial environs of a film studio.

The Whistlers is thus more about luxuriating in the genre of the heist film rather than attempting to subvert it, one departure that brings further departures in its wake. Porumboiu's last feature to date boasts a plot that dispenses with the linear chronology of his previous work, a glossy, saturated colour palette that feels a world away from the crumbling grey of the provinces, key locations that leave behind Romania for Spain and Asia and dialogue in three different languages. If the bigger canvas perhaps implies a reduction in complexity and real-life consequence compared to his previous works, there is still typically cerebral pleasure to be had in following how the plot continually reconfigures itself. Having already covered such a canopy of forms across his career, it remains to be seen which version of the impressively versatile Porumboiu will end up emerging for his next film.

James Lattimer is a film curator and critic based in Berlin. He has been a programming consultant for the Viennale since 2018, co-edits their ongoing *TEXTUR* publication series and is a current member of the DOK Leipzig selection committee. He was part of the Berlinale Forum selection committee from 2011 to 2023 and guest curator at Documenta Madrid from 2020 to 2021. His writing on cinema has appeared in *Cinema Scope, Sight and Sound, Film Comment, The Brooklyn Rail* and *Fireflies*.

Cláudia Varejão

FR

Née en 1980 à Porto, Cláudia Varejão a étudié à la Fondation Calouste Gulbekian à Lisbonne, en partenariat avec la Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) et la São Paulo International Film Academy. Depuis 2005, elle se consacre à la réalisation de documentaires et de fictions. En plus d'être réalisatrice, Cláudia Varejão est également une photographe accomplie, formée à l'AR.CO de Lisbonne. Elle enseigne régulièrement dans diverses institutions dédiées aux arts visuels et à la production audiovisuelle. En 2016, elle réalise son premier long métrage, *Dans l'obscurité du cinéma j'enlève mes chaussures*, sur les coulisses du Ballet national du Portugal. La même année, son second long métrage documentaire, *Ama-San*, s'immisce dans la vie quotidienne d'une communauté de femmes plongeuses vivant de la pêche artisanale au Japon. Après son lancement à Visions du Réel, le film a connu un rayonnement international et a remporté le prix du meilleur documentaire au Festival international du film de Karlovy Vary. En 2020, Cláudia Varejão explore dans *Amor Fati*, son troisième long métrage, le motif du couple et de la paire, et offre des portraits plastiquement sublimés. En parallèle et en creux, c'est le portrait d'un pays dans toute la diversité de ses couches sociales qu'elle dévoile. En 2022, la cinéaste portugaise se tourne vers le 'teen queer movie' avec *Loup et chien*, présenté en première mondiale à la 79e Mostra de Venise (prix du meilleur film dans la section Giornate Degli Autori). Dans cette fiction tournée à São Miguel dans l'archipel des Açores, elle s'inspire des histoires des résident-e-s de cette île pour raconter le parcours de deux adolescent-e-s, entre «chien et loup», en quête d'émancipation dans un lieu imprégné de religion et de coutumes patriarcales. Cláudia Varejão est également à l'origine d'une série de courts métrages qui résonne particulièrement avec son travail de recherche photographique.

DE

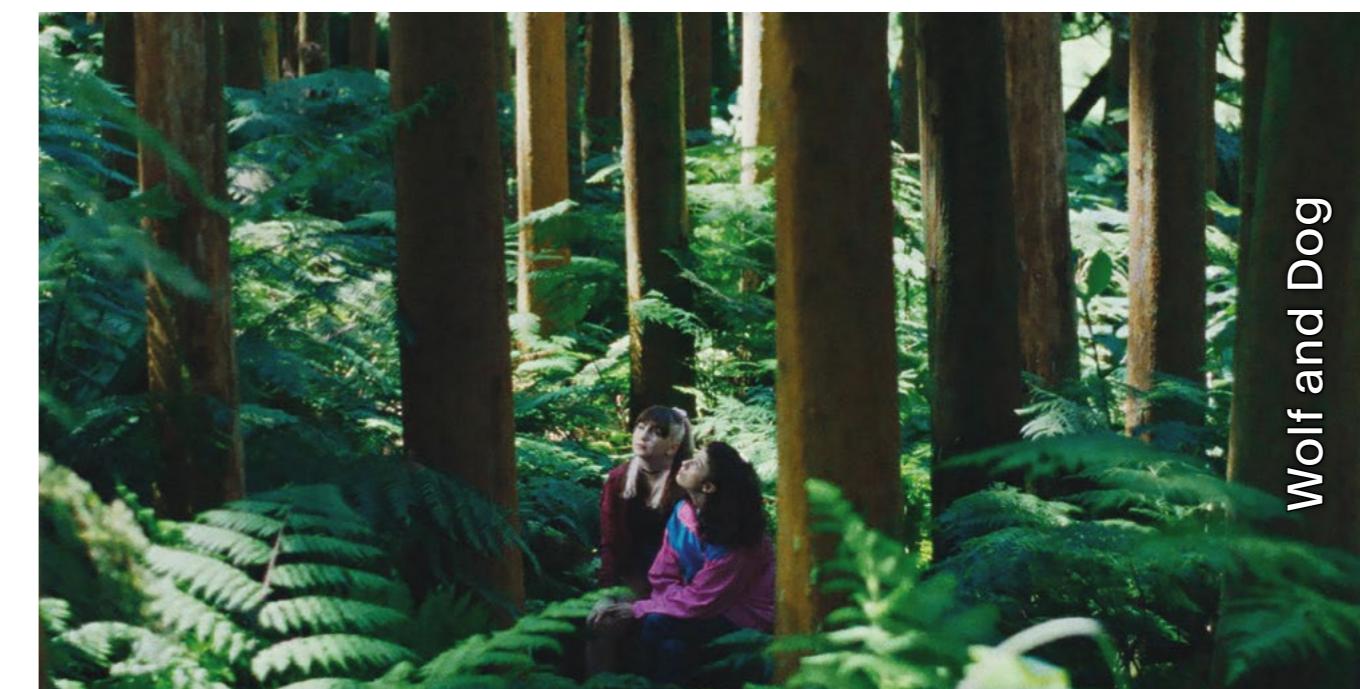
Cláudia Varejão wurde 1980 in Porto geboren und studierte an der Calouste Gulbekian-Stiftung in Lissabon, in Partnerschaft mit der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) und der São Paulo International Film Academy. Seit 2005 dreht sie Dokumentar- und Spielfilme. Claudia Varejão ist nicht nur Regisseurin, sondern auch eine vollendete Fotografin, die an der AR.CO in Lissabon ausgebildet wurde. Sie lehrt regelmäßig an verschiedenen Einrichtungen, die den visuellen Künsten und der audiovisuellen Produktion gewidmet sind. 2016 drehte sie ihren ersten Spielfilm, *No Escuro do Cinema Descalço os Sapatos*, über die Arbeit hinter den Kulissen des Portugiesischen Nationalballetts. Im gleichen Jahr taucht ihr zweiter Langzeitdokumentarfilm, *Ama-San*, in das tägliche Leben einer Gemeinschaft von Taucherinnen ein, die ihren Lebensunterhalt mit traditioneller Fischerei in Japan verdienen. Nach seiner Premiere bei Visions du Réel erlangte der Film internationale Aufmerksamkeit und gewann den Preis für den besten Dokumentarfilm beim Internationalen Filmfestival in Karlovy Vary. 2020 erforscht Cláudia Varejão in *Amor Fati*, ihrem dritten Spielfilm, das Motiv des Paares und liefert überwältigende Porträts. Parallel dazu enthüllt sie im Hintergrund das Porträt eines Landes mit all seinen unterschiedlichen sozialen Schichten. Im Jahr 2022 wendet sich die portugiesische Filmemacherin mit *Lobo e Cão*, der bei den 79. Filmfestspielen von Venedig seine Weltpremiere feierte (Preis für den besten Film in der Sektion Giornate Degli Autori), dem Teen Queer Movie zu. In dem auf der Azoreninsel São Miguel gedrehten Film, der von den Erzählungen und Geschichten der Inselbewohner inspiriert ist, erzählt sie die Geschichte zweier Jugendlicher die sich in einer von Religion und patriarchalem Brauchkum geprägten Umgebung auf die Suche nach ihrer sexuellen Identität begeben. Cláudia Varejão hat auch eine Reihe von Kurzfilmen gedreht, die besonders mit ihrer Forschungsarbeit in Resonanz stehen.

EN

Born in 1980 in Porto, Cláudia Varejão studied at the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, in partnership with the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) and the São Paulo International Film Academy. Since 2005, she has been directing documentaries and feature films. As well as being a filmmaker, Cláudia Varejão is also an accomplished photographer, having trained at AR.CO in Lisbon. She teaches regularly at various institutions dedicated to the visual arts and audiovisual production. In 2016, she directed her first feature documentary, *In the Darkness of the Theater I Take Off my Shoes*, about Portugal's National Ballet. The same year, her second feature documentary, *Ama-San*, explored the daily life of a community of female divers living off traditional fishing in Japan. After its world premiere at Visions du Réel, the film gained international recognition, winning the prize for best documentary at the Karlovy Vary International Film Festival. Released in 2020, Cláudia Varejão's third feature film, *Amor Fati*, explores the theme of the couple and the pair, staging sublime visual tableaux, while painting the portrait of a country and all its diverse social strata. In 2022, the Portuguese filmmaker turned to the teen queer film genre with *Wolf and Dog*, which had its world premiere at the 79th Venice Film Festival (winner of the Best Film prize in the Giornate Degli Autori section). In this fiction film shot on the island of São Miguel in the Azores archipelago, she draws on the stories of the island's residents to recount the journey of two teenagers and their quest for emancipation in a place steeped in religion and patriarchal customs. Cláudia Varejão has also made a series of short films that resonate with her photographic research.

FILMOGRAPHIE

Kora (court-métrage)	2024
Wolf and Dog	2022
Ø Island (court-métrage)	2020
The Art of Delusion (court-métrage)	2020
Amor Fati	2020
Ama-San	2016
In the Darkness of the Theater I Take off my Shoes	2016
Sowing Time (court-métrage)	2015
Morning Light (court-métrage)	2011
Cold Day (court-métrage)	2009
Weekend (court-métrage)	2007
Wanting (court-métrage)	2004



Wolf and Dog

L'intuition de l'instant : Un entretien avec Cláudia Varejão

Aurélien Marsais, membre du comité de sélection

AM Vous avez commencé par suivre des études de photographie. Comment êtes-vous arrivée à l'image en mouvement?

CV À vrai dire, j'ai d'abord étudié le cinéma, puis la photographie. Mais au commencement de tout, il y a le verbe, comme on dit: «voir». Et c'est de ce verbe que découle l'événement: quelque chose est révélé. Lorsque j'étais enfant, ma mère prenait beaucoup de photos. J'avais envie de l'imiter, je lui ai donc demandé un appareil photo rien qu'à moi. Elle m'en a généreusement offert un que j'ai encore. Voir le monde à travers un appareil m'a toujours fascinée – qu'il s'agisse d'un appareil photo, d'un microscope ou d'un télescope. Ma mère était scientifique, et cela a également influencé mon parcours. Quand j'ai eu ma première caméra vers l'âge de dix ans, j'ai commencé par faire des petits courts métrages avec ma famille. Je jouais déjà avec la réalité et la fiction car j'utilisais mes proches pour raconter mes histoires. Ce fut une période riche en expériences. Mais rien de tout cela ne m'avait amenée à penser que je voulais devenir réalisatrice. Le monde de l'expérimentation visuelle et mon parcours universitaire étaient pour moi deux réalités très distinctes. C'est seulement lors de mes études d'éducation physique et sportive – j'ai été nageuse durant de nombreuses années et je faisais donc attention au corps – que j'ai réalisé

C'était en 2006, soit il y a presque vingt ans. Depuis, je n'ai jamais cessé d'écrire avec des images et des sons.

AM Ce qui surprend dans tous vos films et dès vos débuts, c'est ce sens unique du cadre et de la lumière, votre manière de capturer la beauté dans chaque situation. Vous intervenez également en tant que directrice de la photographie dans la plupart de vos projets. Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur ce processus ?

CV C'est vrai que j'écris une grande partie de mes films lors du tournage. En d'autres termes, j'écris avec mon regard, avec la lumière et dans un pas-de-deux intime avec les personnes qui se trouvent devant moi. Peut-être que je continue simplement d'explorer ce plaisir simple et enfantin : regarder le monde à travers une caméra. Mais contrairement aux apparences, il ne s'agit pas d'une approche fondée sur mon seul regard. Le cinéma est un art collectif, c'est l'une des dimensions qui me fascine le plus. Certaines choses peuvent être révélées uniquement lorsqu'un groupe d'individu·e·s travaille dans la même direction, et chacun·e compte sur la réalisatrice pour attraper le poisson. C'est comme si ce groupe formait une chaîne humaine pour que la dernière personne puisse atteindre quelque chose qui serait autrement inaccessible. Cette dimension collective est à mes yeux l'un des aspects le plus merveilleux et le plus magique du

J'écris avec mon regard, avec la lumière et dans un pas-de-deux intime avec les personnes qui se trouvent devant moi

que ce qui m'intéressait réellement était ce qui se trouvait en permanence dans mes mains : une caméra. J'ai donc étudié le cinéma dans le cadre d'un partenariat entre la Fondation Ca-louste Gulbenkian et l'Académie allemande du film et de la télévision de Berlin (DFFB). Pendant cette période, j'ai compris à quel point je me sentais à ma place lorsque je réalisais des films.

cinéma. C'est un aspect que l'on ne retrouve pas dans les autres arts comme la peinture ou la photographie. Il y a souvent des moments de silence pendant les tournages, lorsque nous regardons tous·tes dans la même direction et que quelque chose se révèle à nous. À cet instant, nous nous regardons les un·e·s les autres et, sans parler, juste avec nos yeux, nous nous disons : « as-tu vu

suis perdue, mais si nous n'avions pas pris ce chemin, nous n'aurions pas vu ces magnifiques paysages. »

AM Vous êtes particulièrement attentive aux petits détails et aux gestes des personnages que vous filmez. Est-ce que cela fait également partie du processus d'observation ? Quelle est la part d'improvisation dans vos films ?

part d'improvisation dans vos livres ?

CV J'aime lire entre les lignes et dans les espaces vides. Il y a tout un monde à découvrir et celui-ci ne se trouve pas sur les axes les plus éclairés. Je préfère détourner mon regard de ce qui est mis en avant et observer ce qui est dans l'ombre. On dit qu'on voit mieux dans l'obscurité. Êtes-vous capable par exemple de voir des vers luisants sur une route éclairée ?

AM Vous composez de remarquables tableaux dans vos films. Je pense notamment à cette scène avec la communauté LGBTQIA+ dans *Loup et chien*.

CV Ce film a marqué une période très heureuse de ma vie. C'est un véritable film about

reuse dans ma vie. C'est un véritable film choral. Il a été tourné sur l'île São Miguel dans l'archipel des Açores, pendant la pandémie. J'ai été extrêmement touchée par la générosité de la population locale. Tout le monde aidait: couturières, peintres en bâtiment, cuisinières, mères, pères, tantes, marraines, voisin·e·s... c'était vraiment un exemple d'art collectif. Certains plans du film ont peut-être réussi à transmettre la force de cette union, comme cette scène où un groupe de personnes queer nous regarde dans les yeux. Ce moment revêt une dimension universelle qui transcende le film lui-même. Nous ne contrôlons pas cette magie qui se produit. Lorsque j'ai tourné cette scène, j'ai senti que quelque chose se passait. Je suis heureuse que nous l'ayons gardée dans le film.

AM Dans *Ama-San*, vous filmez une communauté traditionnelle de femmes japonaises. Vous ne comprenez pas leur langue, comment

vous ne comprenez pas leur langue, comment cela a-t-il influencé votre façon de les filmer ?

CV Je pense que la réponse à cette question correspond à ce que j'évoquais un peu plus tôt. Depuis l'Antiquité, le langage verbal est l'une des formes de communication les plus communes pour les êtres humains. Mais nous n'avons pas toujours utilisé ce langage, ou du moins, uniquement cette forme de communication. Il existe d'autres façons de « parler » : avec le corps, le regard, les mouvements, les sons que nous faisons avec nos gestes, etc. Et il y a également cet échange avec le monde qui nous entoure : la lumière des lieux, les sons des paysages, les animaux, la nourriture... en résumé,

sages, les animaux, la nourriture... en résumé, toute une série d'éléments qui nous permettent de lire le moment. Lorsque l'on se retrouve dans un lieu où le langage verbal ne fait pas partie de l'équation, on assiste à un banquet d'autres langues. C'est la raison pour laquelle c'était tellement stimulant de faire ce film. La cerise sur

Les films ne changent pas le monde. Mais ils vous permettent de vivre différemment de la norme

le gâteau : une fois les sous-titres insérés dans toutes les scènes en salle de montage, j'ai réalisé qu'aucun élément essentiel ne m'avait échappé !

AM Le silence est un moyen d'expression important dans vos films. Pouvez-vous nous en dire plus sur votre approche de ces corps qui évoluent dans le silence?

évoluent dans le silence :
CV Comme je l'ai dit, le fait de ne pas entendre de mots ne signifie pas que le silence règne. Il y a tellement d'autres sons, symboles, bruits, tant d'informations. Là encore, il s'agit simplement de regarder en dehors du centre. L'absence de dialogue tout autour ne signifie pas le néant.

AM Dans *Amor Fati*, de même que dans *Ama-San*, *Lumière du matin* ou *Loup et chien*, l'amour est souvent représenté par des scènes de baignade, que ce soit une mère et son enfant, une grand-mère et sa petite-fille ou bien un couple. Pouvez-vous expliquer l'importance et le symbolisme de l'eau dans vos films ?

CV La réponse est très simple: l'eau est présente dans mes films car j'aime vraiment cet élément. Rien de plus! J'ai commencé à nager très tôt, quasiment en même temps que j'ai appris à marcher. C'est la raison pour laquelle l'eau occupe une place centrale dans ma vie. Je marche et je nage. Cela fait partie de ma vie. Peut-être que le fait d'être dans l'eau change la façon dont vous évoluez. Je dirais que c'est un peu comme voler, ou du moins cela s'en rapproche. On accède à un autre genre de liberté physique. J'aime vraiment cela. C'est tout. Il n'y a pas de symbolisme pour moi, c'est juste une question de plaisir.

AM *Lumière du matin* (2011) est davantage une œuvre de fiction (et le dernier volet d'un cycle de trois courts métrages), de même que *Loup et chien* (2022). Comment les documentaires que vous avez tournés entre-temps ont-ils influencé votre approche de ce dernier film, qui relève peut-être davantage de la fiction ?

CV La grammaire du cinéma est toujours la même en ce qui me concerne. Mon processus de réalisation cinématographique ne change pas non plus. J'étais peut-être plus proche de la fiction au début de ma carrière, notamment dans cette trilogie de courts métrages, parce que j'explorais davantage la technique. Et pour cela, j'avais besoin d'éléments plus fixes et maléables pour tenter des choses: acteur·ice·s, scénographie, scénario, etc. Après cette phase plus « académique » pour ainsi dire, je me suis

plus «académique» pour ainsi dire, je me suis libérée pour m'abandonner davantage à l'imprévisible. Mais cet apprentissage de la fiction a été très important: grâce à cette phase, je peux à présent évoluer librement, sans me préoccuper des étiquettes de genre attribuées aux films. *Loup et chien* en est un exemple. C'est un film dont le scénario a été écrit par plusieurs voix: la mienne, les personnes que j'ai interviewées sur l'île, celles qui ont fait le casting, celles qui ont été retenues pour le film. Et durant le tournage, beaucoup d'éléments ont été ajoutés sur le moment, grâce à la spontanéité des acteur·ice·s, à l'équipe, à la météo, aux paysages. C'est ce qui me passionne: réagir à ce qui se passe sous mes yeux. C'est, comme disait Bachelard, *l'intuition de l'instant*.

AM Vos films débutent souvent avec une citation. Dans *Ø lla* (2020), vous citez *King Kong*, théorie de Virginie Despentes, un essai dans lequel elle décrit une « île peuplée de créatures

me, m'émeut tout particulièrement. C'est passionnant - comme l'était la photographie à mes débuts! Et il y a également une dimension politique et historique. J'aime croire que les films contribuent, même de façon microscopique, à l'histoire collective de l'humanité. C'est peut-être une façon d'essayer de combattre le pessimisme et la vanité de la création. Même si j'ai le sentiment, au vu des circonstances historiques actuelles, que nous ne semblons pas avoir tiré de leçons du passé. Mais je poursuis mon chemin car je pense que les films que je fais sont essentiellement une sorte de tentative personnelle pour opposer aux horreurs de ce monde. Les films ne changent pas le monde. Mais ils vous invitent à envisager de vivre différemment de la norme. C'est une prise de conscience politique.

des études en sciences humaines et en cinéma, Aurélien Marsais travaille au festival international du Réel à Paris en tant qu'assistant de programmation et y participe à la création de la plateforme professionnelle ParisDoc en 2015. Il donne ensuite les États généraux du film documentaire à Lussas de 2014 à 2017, et y œuvre depuis à sa programmation. Il a été responsable du bureau de programmation à Paris du Réel de 2017 à 2020 et intègre enfin son comité de sélection. Il est également programmateur et membre du conseil d'administration pour la plateforme coopérative Tenk. Il a également été formé au programme de formation Euro-Producteur et producteur en Suisse au sein du collectif des Films.

Die Intuition des Augenblicks: Interview mit Cláudia Varejão

DE Aurélien Marsais, Mitglied des Auswahlkomitees

AM Sie haben ursprünglich Fotografie studiert. Wie kamen Sie zum bewegten Bild?

CV Eigentlich habe ich zuerst Film studiert und dann Fotografie. Doch am Anfang aller Dinge steht das Verb, wie es heisst: Sehen. Und von diesem Verb kommt das Ereignis: Etwas wird enthüllt. Als ich klein war, hat meine Mutter viel fotografiert. Ich wollte es ihr gleich tun, deswegen wünschte ich mir eine eigene Kamera von ihr. Sie war grosszügig und hat mir eine geschenkt. Ich habe sie noch immer. Die Welt durch Apparate zu sehen hat mich schon immer fasziniert. Von der Fotografie bis hin zu Mikroskopen und Teleskopen. Meine Mutter war eine Frau der Wissenschaft, und das hat auch auf mich abgefärbt. Meine erste Kamera bekam ich mit etwa zehn Jahren. Ich begann, Kurzfilme mit meiner Familie zu drehen. Ich spielte bereits mit Realität und Fiktion, weil ich meine Verwandten einsetzte, um meine Geschichten zu erzählen. Es war eine Zeit des grossen Experimentierens. Aber bei nichts von alledem dachte ich, dass ich Filmregisseurin werden möchte. Die Welt des visuellen Experimentierens und meine akademische Laufbahn waren für mich zwei sehr unterschiedliche Realitäten. Erst als ich Sport studiert hatte (als Schwimmerin drehte sich für mich viele Jahre alles um den Körper), merkte ich, dass mein Interesse dem galt, was ich immer in der Hand hatte: eine Kamera. Also studierte ich im Rahmen einer Partnerschaft zwischen der Calouste Gulbenkian Foundation Film an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). In dieser Zeit wurde mir klar, wie sehr ich mich beim Filmmachen am richtigen Ort fühlte. Das war 2006. Vor fast 20 Jahren. Seither habe ich nie aufgehört, mit Bild und Ton zu schreiben.

AM Ihr Spielfilme befassen sich alle mit bestimmten Gemeinschaften: eine Balletttruppe, traditionelle Taucherinnen in Japan oder die queere Community auf der Azoreninsel São Miguel. Können Sie diesen Immersionsprozess und seine Bedeutung während Ihrer Arbeit an einem Filmprojekt erklären?

CV Ich interessiere mich sehr für Gruppen. Die Interaktion zwischen Lebewesen. Nicht unbedingt nur von Menschen. Irgendwann möchte ich eine Tiergemeinschaft filmen. Ich interessiere mich sehr dafür, wie wir uns organisieren, um die Welt zu bewohnen. Im Fall des Menschen

in einem intimen Pas-de-deux mit meinem Gegenüber. Vielleicht gehe ich einfach immer noch der kindlichen Freude nach, die Welt durch eine Kamera zu betrachten. Auch wenn es wirkt, als wäre diese Arbeit sehr auf meinen eigenen Blick begrenzt, muss ich dazu sagen, dass dem nicht so ist. Eine der faszinierendsten Dimensionen des Kinos ist für mich, dass es sich um eine

Ich schreibe mit meinem Blick, mit dem Licht, in einem intimen Pas-de-deux mit meinem Gegenüber

kollektive Kunst handelt. Es gibt Dinge, die nur gezeigt werden können, weil eine Gruppe von Leuten in die gleiche Richtung zieht und darauf vertraut, dass der Regisseur den Fisch fängt. Wie eine Menschenkette, damit die Person an ihrem Ende etwas erreichen kann, das sonst unmöglich erreichbar wäre. Diese kollektive Dimension ist für mich einer der grossartigsten und magischsten Aspekte des Kinos. Es ist etwas ganz anderes als in anderen Kunsträumen wie der Malerei oder Fotografie. Während der Dreharbeiten gibt es oft Momente der Stille, in denen wir alle in die gleiche Richtung schauen und sich etwas offenbart. In solchen Momenten sehen wir einander an und sagen ohne Worte, nur mit unseren Augen: *Hast du gesehen, was ich gesehen habe?* Das ist wunderschön und sehr schwer in Worte zu fassen. Die Freude an Filmen liegt wirklich im Machen.

AM Ihre Spielfilme befassen sich alle mit bestimmten Gemeinschaften: eine Balletttruppe, traditionelle Taucherinnen in Japan oder die queere Community auf der Azoreninsel São Miguel. Können Sie diesen Immersionsprozess und seine Bedeutung während Ihrer Arbeit an einem Filmprojekt erklären?

CV Ich lese gerne zwischen den Zeilen und in den Leerstellen. Da gibt es eine riesige Welt zu entdecken, und die findet man nicht auf den hellsten Pfaden. Ich schaue gerne abseits von dem, was ins Licht gerückt wird. Auf das, was sich im Schatten verbirgt. Man sagt, dass

interessiert mich die soziale und politische Beziehung zu den Systemen, die wir geschaffen haben. Vor allem interessiere ich mich für die am stärksten gefährdeten oder diskriminierten Gruppen, aber nicht aus Mitleid, im Gegenteil – sondern weil ich glaube, dass die Antworten auf so viele soziale und politische Probleme an den Rändern unserer Systeme liegen. Man

man im Dunkeln besser sieht. Auf einer flutlicht-hellen Strasse sieht man zum Beispiel keine Glühwürmchen, nicht wahr?

AM Sie komponieren in Ihren Filmen auch aussergewöhnliche Tableaus. Ich denke hier an die Szene mit der LGBTQIA+-Community in *Wolf and Dog*.

CV Dieser Film war ein sehr glücklicher Lebensabschnitt für mich. Es ist ein absoluter Chorfilm. Er wurde während der Pandemie auf der Azoreninsel São Miguel gedreht. Die Grosszügigkeit der Menschen dort hat mich unglaublich berührt. Alle haben mitgeholfen: Nähern, Maler, Köche, Mütter, Väter, Tanten, Patinnen, Nachbarn ... Es war ein grossartiges

Filme verändern nicht die Welt. Aber sie erlauben uns, anders zu leben als die Norm

Stück kollektive Kunst. Und vielleicht vermögen einige Aufnahmen im Film, diese geeinte Stärke zu vermitteln, etwa die, in der eine Gruppe queerer Menschen uns in die Augen schaut. Dieser Moment hat eine universelle Dimension, die über den Film selbst hinausgeht. Da stellt sich diese Magie ein, die ausserhalb unserer Kontrolle liegt. Als ich diese Aufnahme filmte, spürte ich, dass etwas passiert. Ich bin froh, dass dieser Moment im Film festgehalten wurde.

AM In *Ama-San*, filmen Sie eine traditionelle Gemeinschaft von Frauen in Japan. Wie hat sich die Tatsache, dass Sie Ihre Sprache nicht verstanden, auf Ihren Filmprozess ausgewirkt?

CV Ich denke, die Antwort liegt in dem, was ich vorhin gesagt habe. Die verbale Sprache ist seit uralten Zeiten eine der geläufigsten Kommunikationsformen des Menschen. Aber wir haben nicht immer diese Sprache oder nur diese Form der Kommunikation benutzt. Es gibt andere Arten des „Sprechens“: zum Beispiel mit dem Körper, mit unserem Blick, mit unseren Bewegungen, dem Klang, den wir mit unseren Gesten erzeugen. Und es gibt auch den Dialog der Welt mit uns: das Licht an einem Ort, die Geräusche der Landschaften, die Tiere, das Essen, kurz gesagt, eine ganze Reihe von Elementen, durch die wir den Moment lesen können. An einem Ort zu sein, wo die verbale Sprache keine Rolle spielt, ist ein Festmahl anderer Grammatiken. Deshalb war es so anregend, diesen Film zu machen. Und das Faszinierendste daran ist, dass mir, als ich in den Schneiderraum kam und die Untertitel für alle Szenen eingefügt waren, klar wurde, dass mir absolut keine wesentliche Bedeutung entgangen war!

AM In Ihren Filmen sagen Sie vieles, indem Sie die Stille einfangen. Können Sie diese Beziehung zu Körpern, die sich durch die Stille entwickeln, näher erläutern?

CV Der Punkt für mich ist, wie gesagt, dass wir nicht unbedingt Stille erleben, wenn wir keine Worte hören. Es gibt so viele andere Klänge, Symbole, Geräusche, so viele Informationen. Nochmals: Es geht nur um die Frage, über das Zentrum hinauszuschauen. Das bedeutet nicht, dass da eine Leere ist, wenn wir nicht überall Dialoge haben.

AM In *Amor Fati* wie auch in *Ama-San*, *Luz da Manhã* oder *Wolf and Dog* wird die Liebe oft in Badeszenen dargestellt, sei es Mutter und Kind, Grossmutter und Enkel oder zwei Liebende. Können Sie näher auf die Bedeutung und Symbolik des Wassers in Ihren Filmen eingehen?

CV Ich werde da nicht sehr tiegründig sein: Wasser kommt in meinen Filmen vor, weil ich Wasser wirklich mag. Mehr steckt nicht dahinter! Ich habe sehr früh mit dem Schwimmen angefangen, fast gleichzeitig mit dem Laufen. Und das hat das Element Wasser in meinen Lebensmittelpunkt gebracht. Ich gehe und ich schwimme. Das gehört zu meinem Leben. Vielleicht bewegt man sich anders, wenn man im Wasser ist. Es ist näher am Fliegen, würde ich sagen. Es eröffnet uns eine andere Art der körperlichen Freiheit. Das gefällt mir einfach. Weiter nichts. Für mich ist daran keine symbolische Bedeutung festgemacht. Es geht um die Freude.

AM *Luz da Manhã* (2011), der letzte Teil einer Kurzfilmtrilogie, ist eher ein fiktionales Werk, ebenso wie *Wolf and Dog* (2022). Dazwischen haben Sie Dokumentarfilme gedreht. Inwiefern hat das beeinflusst, wie Sie bei Ihrem neuen Film vorgegangen sind, der vielleicht mehr zur Fiktion neigt?

CV Die Grammatik des Kinos ist für mich immer dieselbe. Auch der Prozess des Filmmachens ist immer derselbe. Vielleicht war ich zu Anfang der Reise in dieser Kurzfilmtrilogie näher an der Fiktion, weil ich mich mehr mit dem Technischen auseinandersetzt habe.

Da brauchte ich stärker vorgegebene, formbare Elemente zum Ausprobieren: Schauspieler und Schauspielerinnen, Bühnenbild, Drehbuch und so weiter. Nach dieser sozusagen eher „akademischen“ Phase befreite ich mich und überliess mich mehr dem Unvorhersehbaren. Aber diese Lehrzeit in der Fiktion war sehr wichtig für mich. Dank ihr kann ich mich jetzt frei bewegen, ohne mir Gedanken über Filmgenres machen zu müssen. *Wolf and Dog* ist ein Beispiel. Das Drehbuch dieses Films ist in vielen Stimmen geschrieben: meine, die der Menschen, die ich auf der Insel interviewt habe, die zu den Castings kamen und der ausgewählten Protagonisten und Protagonistinnen selbst. Und während des Drehs kam so

dem Bewusstsein, dass die Filme, die ich mache, auch mein Versuch sind, den Schrecken der Welt etwas entgegenzusetzen. Filme verändern nicht die Welt. Aber sie erlauben uns, anders zu leben als die Norm. Und das ist politisches Bewusstsein.

Nach seinem Studium der Geisteswissenschaften und der Filmwissenschaft arbeitete Aurélien Marsais beim Festival Cinéma du Réel in Paris als Programm assistent und war dort 2015 an der Gründung der professionellen Plattform ParisDoc beteiligt. Anschliessend koordinierte er von 2014 bis 2017 die États généraux du film documentaire in Lussas und trug seitdem zu deren Programmierung bei. Von 2017 bis 2020 war er Co-Leiter des Programmierungsbüros bei Visions du Réel und wird anschliessend in dessen Auswahlkomitee aufgenommen. Er ist außerdem Programmgestalter und Vorstandsmitglied für die genossenschaftliche Plattform Ténik.fr, Alumnus des Ausbildungsprogramms Eurodoc und Produzent in der Schweiz beim Kollektiv Cavale Films.



Wolf and Dog

The Intuition of the Instant: Interview with Cláudia Varejão

EN Aurélien Marsais, member of the selection committee

AM You started out studying photography. How did you come to the moving image?

CV In fact, I studied cinema first, and then photography. But at the beginning of everything is the verb, as we say: to see. And from that verb comes the event: something is revealed. When I was young, my mother took a lot of photographs. I wanted to imitate her, and so I asked her for a camera all for myself. She was generous and offered it to me. I still have it. I've always been fascinated by seeing the world through devices, from photography to microscopes and telescopes. My mother was a woman of science, and that also had an impact on me. I got my first video camera when I was around ten years old. I started making short films with my family. I was

the moment I am shooting them. In other words, I write with my gaze, with the light and in an intimate *pas-de-deux* with the people in front of me. Maybe I am just continuing to explore the basic childhood pleasure of looking at the world through a camera. But I have to add that, although this may seem like a kind of work that is very closed in on my own gaze, it isn't. One of the dimensions of cinema that fascinates me the most is that it is a collective art. There are things that can only be revealed because a group of people are working in the same direction, and they trust the director as the one who will catch the fish. As if the group were building a human chain, so that the person at the end could reach something that would otherwise be impossible

social and political relationship with the systems we have created. Above all, I'm interested in the most vulnerable or discriminated groups, but not out of pity, on the contrary – because I believe that the answers to so many social and political problems lie at the margins of our systems. In other words, they are out of the frame. It's the same in cinema: how often are the revelations not seen but heard, not in the frame but out of the frame? It's the same in society. In any case, it's in the less visible places that I feel I belong. Living without a predefined map, in these forests without trails, allows me to move more freely and to get to know myself as well. When I was a child, I used to go on many car journeys with my mother. Usually on Sundays, she would put me in the car to go and visit something or someone. There was no Google Maps back then. So we wouldn't take the shortest, most frequented roads. On the contrary. My mother would explore roads and streets that were often difficult to access. I remember looking at her once and feeling that she was lost. I asked her about it. And she replied: "Yes, I'm lost, but if we hadn't come this way, we wouldn't have seen these beautiful landscapes."

AM You are very attentive to small details and the gestures in the characters you film. How is that also part of the observation process, and how much do you improvise while filming?

CV I like to read between the lines and in the blank spaces. There is a huge world to discover, and it is not to be found on the most illuminated paths. I like to look away from what is highlighted. What is in the shadows. It is said that you can see better in the dark. For example, you can't see fireflies on a floodlit road, can you?

AM You also compose outstanding tableaux in your films. I am thinking here of the scene with the LGBTQIA+ community in *Wolf and Dog*.

CV That film was a very happy period in my life. It was shot on an island in the Azores archipelago, São Miguel, during the pandemic. I was incredibly touched by the generosity of the local people. Everyone helped: seamstresses, house painters, cooks, mothers, fathers, aunts,

I write with my gaze, with the light and in an intimate *pas-de-deux* with the people in front of me

already playing with reality and fiction, because I used my relatives to tell my stories. That was a period of great experimentation. But none of this made me think I wanted to be a film director. The world of visual experimentation and my academic career were very different realities for me. It wasn't until I had studied physical education (having been a swimmer and involved with the body for many years) that I realised that what interested me was what I always had in my hands: a camera. So I went to study film in the context of a partnership between the Calouste Gulbenkian Foundation and the German Film and Television Academy in Berlin (DFFB). It was during this period that I realised how much I felt I was in the right place when making films. That was in 2006. Almost 20 years ago. I've never stopped writing with images and sounds since then.

AM What is striking in all your films, from the very outset, is a unique sense of framing and light, a way of capturing beauty in every situation. You also act as cinematographer on most of your projects. Can you talk us through your process?

CV It's true that I write a lot of my films in

godmothers, neighbours... It was a great piece of collective art. And perhaps some shots in the film manage to convey this strength of unity, like that shot in which a group of queer people look us in the eye. There is a universal dimension to that moment that transcends the film itself. It's that magic that happens that is beyond our control. When I captured that shot, I felt something was happening. I'm glad that moment was kept in the film.

AM In *Ama-San*, you film a traditional community of Japanese-speaking women. How did the fact that you could not understand their language influence the way you filmed them?

CV I think the answer lies in what I said earlier. Verbal language has been one of the most common forms of communication for human beings since ancient times. But it wasn't always this language that we used, or only that form of communication. There are other ways of speaking: with the body, with our gaze, with our movement, the sound we make with our gestures, etc. And there is also the world's dialogue with us: the light of the places, the sounds of the landscapes, the animals, the food, in short, a whole series of elements that allow us to read the moment. Being in a place where verbal language is out of the equation is a banquet of other

"island inhabited by creatures which are neither male nor female – a possibility for a new form of hyper powerful and polymorphous sexuality. This is what cinema tries to capture, show, de-nature and exterminate." How does this thinking influence your relationship to the subjects you film, and your relationship to cinema overall?

CV I'm very attached to literature. I love to read. Apart from life, it's from books and writers that I learn the most. I like to bring what I read into my films, which is perhaps why my films sometimes begin with readings, narrations or visual excerpts from texts. They often act as a key to understanding the film. It's a way of preparing the eye. It's like reading a book before falling asleep and dreaming.

AM In an interview you gave about *In the Darkness of the Theater I Take Off my Shoes*, you said: "cinema heroes are immortal". Do you think cinema is a way of leaving a trace of your characters? What power does cinema hold today, and in the near future?

CV Cinema is the art of memory. It transcends the inevitability of life: death. What we film will always exist beyond the life of the person who made the film. That's why I started filming my family: to save the image and voice of the older relatives that I felt were going to die. Today,

Films don't change the world. But they allow you to live differently from the norm

grammars. That's why it was so stimulating to make that film. And the most fascinating thing is that when I got to the editing room, and after the subtitles had been inserted for all the scenes, I realised that absolutely no essential meaning had escaped me!

AM You say a lot by capturing silence in your films. Can you elaborate on this relationship you have with bodies moving through silence?

CV The point is that for me, as I said, not hearing words doesn't mean that we are experiencing silence. There are so many other sounds, symbols, noises, so much information. Again, it's just a question of looking outside the centre. It doesn't mean that if we don't have dialogues all around, it is emptiness.

AM In *Amor Fati*, as well as in *Ama-San*, *Morning Light* or *Wolf and Dog*, love is often represented through scenes of bathing, whether between a mother and her child, a grandmother and her grandchild, or two lovers. Can you expand on the importance and symbolism of water in your films?

CV I'm not going to be very profound about this: water appears in my films because I really like water. That's all there is to it! I started swimming very early on, almost at the same time as I started walking. And that brought the element of water to the centre of my life. I walk and I swim. It's part of my life. Maybe being in the water changes the way you move. It is, I would say, closer to flying. It allows us to access another kind of physical freedom. I really like that. That's all. There's no symbolism attached to it for me. It's about pleasure.

AM *Morning Light* (2011) is a more fictional work (and the last of a cycle of three short films), and so is *Wolf and Dog* (2022). How did the documentary films you shot in between influence your way of approaching this latest film, which perhaps leans more towards fiction?

CV The grammar of cinema for me is always the same. The process of making my films is also always the same as well. Perhaps at the beginning of my journey, in that trilogy of short films, I was closer to fiction because I was exploring technique more. And for that I needed more fixed and moldable elements to test: actors, set design, script, etc. After this more "academic" phase, so to say, I freed myself up and gave myself over more to the unpredictable. But this apprenticeship in fiction was very important for me: because of it, I am now able to move around freely without worrying about labeling the genres of films. *Wolf and Dog* is an example of this. It is a film whose script was written from many voices: mine, the people I interviewed on the island, the people who came to the castings, the chosen protagonists themselves. And during the shoot, so much was introduced in the moment, thanks to the spontaneity of the people, the crew, the weather, the landscape. That's what excites me: reacting to what is happening in front of my eyes. As Bachelard said: "the intuition of the instant".

AM Your films often start with a quote. In *Ø Island* (2020), you quote *King Kong Theory* by Virginie Despentes, in which she describes an

when I rewatch some of my films, I always meet people who have already died too. The experience of encountering the past in a living way, as a film allows us to do, is very moving to me. It is awe-inspiring – like people felt at the birth of photography! And then there's also the political and historical dimension. I like to imagine that I can contribute, even in a microscopic way, to the collective history of humanity. Perhaps it's just a way of trying to combat the emptiness of the vanity of creation. Even though I feel, in the historical moment we're living through, that we don't seem to have learnt from the past. But I follow my path with the awareness that the films I make are also my attempt to oppose the horrors of the world. Films don't change the world. But they allow you to live differently from the norm. And that is political awareness.



After studying socio-anthropology and documentary film, Aurélien Marsais worked at the Cinéma du Réel festival in Paris as a programming assistant, and was involved in the creation of the professional platform ParisDoc in 2015. He then coordinated the États généraux du film documentaire in Lussas from 2014 to 2017, and has since been a contributor to the "Expériences du Regard" selection. Based in Geneva and Brussels, he was co-director of the programming office at Visions du Réel from 2017 to 2020, and has been a member of the selection committee since 2021. He is also a producer, as well as a programmer for the online documentary platform Ténik.fr.

Une publication

Visions du Réel

En partenariat avec

Arte (Invité spécial Cornelius Porumboiu)
La Cinémathèque suisse et l'ECAL
(Invité d'honneur Raoul Peck)
La HEAD—Genève (Atelier Cláudia Varejão)

Rédaction

Émilie Bujès
Emmanuel Chicon
James Lattimer
Aurélien Marsais

Traduction

STAR SA, La Chaux-de-Fonds

Coordination & relecture

Jasmina El Boudouhi
Sarah Jane Moloney

Images

Portrait de Raoul Peck ©Paul Grandsard
Portrait de Cornelius Porumboiu ©DR
Portrait de Cláudia Varejão ©Matilde Viegas

Première de couverture

De haut en bas
Ernest Cole: *Lost and Found*, Raoul Peck
Ama-San, Cláudia Varejão
The Whistlers, Cornelius Porumboiu

Graphisme

Eilean Friis-Lund
Alice Vodoz

Impression

ESH Medias

Tirage

2'500

Edition N°56

© 2025 Visions du Réel, Nyon

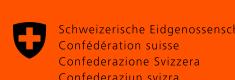
Partenaire principal

la Mobilière

Partenaire média

SRG SSR

Partenaires institutionnels



Office fédéral de la culture OFC

Direction du développement et de la coopération DDC



canton de
vaud



VILLE DE
NYON



Région
de Nyon



Loterie
ROMANDE