

**SENKYO 2**  
KAZUHIRO SODA

**SAUERBRUCH HUTTON ARCHITEKTEN**  
HARUN FAROCKI

**DILIM DÖNMÜYÖR**  
SERPIL TURHAN

**TROIS CENTS HOMMES**  
EMMANUEL GRAS, ALINE DALBIS

**ZIVAN MAKES A PUNK FESTIVAL**  
OGNJEN GLAVONIC



SENKYO 2

## **SENKYO 2** KAZUHIRO SODA

Compétition internationale / 149' / 2013 / Japon, Etats-Unis

VENDREDI 21 MARS, 14H45, FI 100  
DIMANCHE 23 MARS, 14H45, PETITE SALLE + DÉBAT  
JEUDI 27 MARS, 15H15, CINÉMA 1 + DÉBAT

Après son film *Senkyo*, Kazuhiro Soda retrouve Yamauchi alors qu'il retourne en campagne pour la ville de Kawasaki, en candidat indépendant cette fois-ci. Le drame récent de Fukushima et le relatif désœuvrement de Yamauchi font de *Senkyo 2* une sorte de remake désenchanté du film précédent, où le ton burlesque et la gravité profonde des situations créent un portrait saisissant de la pratique politique au Japon.

### **Après *Senkyo*, qu'est-ce qui a motivé un second film ?**

J'ai fait ce film parce que Yama-san a décidé de se représenter ! Après avoir gagné la première élection, soutenu par le PLD (Parti Libéral démocrate) en 2005, il a été conseiller municipal jusqu'à la fin du mandat en 2007. Puis, le PLD l'a en quelque sorte abandonné. Ils ne l'ont pas soutenu lors de l'élection suivante. Il a alors été contraint par les politiques à devenir homme au foyer. Mais en mars 2011 survient le

tremblement de terre et le désastre nucléaire de Fukushima. Yama-san était réellement en colère car aucun candidat n'abordait la question du nucléaire dans les élections locales qui ont suivi la catastrophe. C'était un tabou très lourd chez les politiciens. Il décida de se présenter comme candidat anti-nucléaire, sans soutien d'aucun parti cette fois. Quelle surprise. J'étais alors à Hong Kong pour assister à un festival de cinéma, j'ai appris sur son blog qu'il se représentait. Et l'élection avait lieu 3 jours plus tard ! J'étais très intrigué car pour la première fois, il semblait très politisé. Lors de sa campagne en 2005, il n'était pas politisé du tout. J'ai donc vite décidé de filmer sa nouvelle campagne et pris un avion pour Tokyo. J'ai dû acheter du matériel parce que j'avais tout laissé à New York. Cela m'a coûté une fortune.

### **Ce nouveau ton, plus tragique que dans le précédent, est-il dû à Fukushima ?**

Oui absolument. C'était quelques semaines à peine après la catastrophe. Tokyo était toujours dans l'obscurité en raison de la pénurie d'électricité. Ainsi tout le film tourne autour de comment les Japonais réagissent ou non au désastre de Fukushima. Cela m'est apparu tellement surréaliste que je n'ai pas réussi à le monter pendant 1 an et demi. La radioactivité

était omniprésente, mais tout le monde vivait comme d'habitude même s'il y avait des pics. Et les candidats, à part Yama-san, ne discutaient même pas de la question du nucléaire. Je ne comprenais pas. Cela paraissait tellement bizarre que je ne savais pas comment appréhender les images que j'avais tournées. En décembre 2012 cependant, le PLD, dirigé par Shinzo Abe, remporta une victoire écrasante lors de la première élection nationale après le désastre. J'étais très choqué parce que le peuple japonais a clairement choisi le parti qui a toujours soutenu la production nucléaire même après cet accident grave. Pourquoi ? J'ai dû m'interroger à nouveau. Peut-être que les Japonais veulent croire que rien n'est arrivé ? Quand cette question m'est apparue, j'ai compris comment je pouvais aborder mes rushes de 2011. J'ai immédiatement commencé à monter et en deux semaines, j'ai fini ma première ébauche de montage. J'ai été très vite.

**Votre film s'attache beaucoup à la présence des enfants à l'image. Quelle importance a eu pour vous cet équilibre au sein du film, entre la catastrophe et la perspective d'un avenir ?**

Oui, quand je tournais, je ne pouvais pas aider mais je pensais aux enfants parce que ce sont eux les plus sensibles à la radioactivité et qu'ils ont un avenir. Et ils ne sont pas responsables de ce qui s'est passé. Ainsi mon intérêt s'est porté naturellement vers eux. En conséquence, le fils de Yama-san est devenu un personnage important.

**À un moment du film, vous dites que le candidat que vous suivez ne fait pratiquement rien. De fait, ce film-là se tient à une certaine distance de l'activité politique, vous êtes moins embarqué dans la campagne et plus attentif à un rapport intime avec le candidat, à ce qu'il pense ou à sa vie de famille. Concernant *Senkyo 1* et *Senkyo 2* vous parlez de films d'observation. Est-ce le même type d'observation pour chaque film ? Est-ce que votre position change quand votre relation avec le protagoniste change ?**

Fondamentalement, ma démarche est la même dans les deux films. J'ai essayé d'observer la réalité en évitant les préjugés, et j'ai fait les films en fonction de mes observations et de mes découvertes.

La différence dans *Senkyo 2* est que j'y suis devenu un « observateur actif ». Il était impossible pour moi d'effacer ma présence du film puisque tout le monde était très conscient de la présence de la caméra depuis *Senkyo*. Je n'avais donc pas d'autre choix que d'observer un monde dans lequel j'étais moi-même inclus. Ça ne me pose pas de problème, parce que c'est en fait déjà le cas dès le départ. Un réalisateur ne peut saisir que la réalité qui a été d'abord transformée par sa présence.

**Par deux fois au moins des personnages politiques réagissent à la présence de la caméra. Une fois pour s'en servir et faire passer un message, une autre fois pour vous interdire de filmer. Il y a là deux manières opposées d'appréhender le fait d'être filmé lorsqu'on fait de la politique, qui peut-être correspondent à deux manières différentes de penser la politique et sa pratique. Pensez-vous en tant**

**que documentariste que votre présence peut avoir cette fonction de révélateur ? Est-ce quelque chose que vous recherchez ?**

Ce n'est pas quelque chose que j'essaie de faire, simplement ce sont des choses qui arrivent. Comme je le disais, quoi que je fasse ma présence influe sur la réalité. Je sais que certains réalisateurs essaient activement de provoquer des choses, moi non car en général je suis plus intéressé par le fait de saisir les comportements inconscients des gens. Croyez-le ou non, je n'avais pas anticipé que le candidat du PLD refuserait d'être filmé. J'étais juste en train de filmer leur campagne dans la rue comme pour les autres candidats. La vie est imprévisible. Ils ont fermement refusé que je les filme, j'ai donc filmé leur refus. La beauté du documentaire, c'est que nous pouvons saisir l'imprévisible chaîne des événements même lorsqu'elle surpasse notre imagination. C'est pourquoi le documentaire a la possibilité de renouveler notre vision du monde.

■ Propos recueillis et traduits par Dorine Brun et Julien Meunier.

## SAUERBRUCH HUTTON ARCHITEKTEN

HARUN FAROCKI

Compétition internationale / 73' / 2013 / Allemagne

VENDREDI 21 MARS, 13H45, PETITE SALLE

DIMANCHE 23 MARS, 16H45, CINÉMA 1

JEUDI 27 MARS, 15H00, PETITE SALLE

*Harun Farocki nous plonge dans les coulisses de Sauerbruch Hutton, une agence internationale d'architecture, d'urbanisme et de design. Il accompagne les architectes, designers, ingénieurs, maquettistes dans chaque étape de la création.*

**Qu'est-ce qui vous a poussé à filmer cette agence en particulier ? Et combien de temps vous a-t-il fallu pour y parvenir ?**

Cette agence s'est faite remarquer par ses bâtiments aux formes organiques – rarement rectangulaires – et pour sa manière de rehausser les façades par la couleur. Je m'intéresse aux bâtiments de Sauerbruch Hutton (SH) depuis une vingtaine d'années. Nous y sommes allés deux ou trois fois par semaine pendant trois mois.

**S'agit-il d'une commande, comme c'était le cas pour votre précédent film *Ein Neues Produkt*, montré au Réel en 2013 ?**

Non, personne n'a commandé ce film ! C'est moi qui leur ai fait la proposition. Vous n'êtes d'ailleurs pas la première à me poser la question. J'ai réalisé pas mal de films dans lesquels les gens effectuent un travail qui semble étrange ou même absurde. On s'attend souvent à ce que je fasse des films critiques, ou qu'être critique signifie ne pas aimer ce que l'on montre. Or, j'aime de toute évidence ce que je montre ici...

**Vous filmez l'histoire du travail moderne, et les groupes de pouvoir... des gens qui ont la parole, qui la prennent. Un monde où les femmes ont leur mot à dire – ce n'est pas toujours le cas dans les entreprises que vous filmez !**

Ici tous les créatifs ont leur mot à dire. Ils prennent plaisir à échanger, rebondir sur les idées des autres. L'acte créatif devient un vrai processus de dialogue ! Tout le monde est traité avec respect. Pourtant, les directeurs Louisa Hutton et Matthias Sauerbruch ont toujours le dernier mot. On arrive à comprendre l'aphorisme de Marx... c'est lorsque l'égalité est atteinte que les véritables tragédies commencent !

**Vous retracez ce moment invisible, qui se situe entre la conception et la finalisation d'un projet. Le processus mis à nu, renforce l'idée que l'acte créatif se situe dans quelque chose en train de se faire.**

Oui... Sauerbruch et Hutton m'ont permis d'assister aux brainstormings. Nous étions libres de filmer tout ce que nous voulions. J'ai été très impressionné d'observer combien le travail effectué était expérimental, de noter combien de fois une idée était reconsidérée, et à quel point les créatifs faisaient preuve d'auto-critique, en exprimant leurs doutes... Donner à voir ce work-in-progress aide, selon moi, à la compréhension du processus, parfois complexe.

**Ici, l'ensemble des documents de travail – les cartographies, maquettes, simulations informatiques, et modélisations 3D – matérialisent un projet qui n'existe qu'à l'état de concept. Pouvez-vous nous parler de l'utilisation de ces documents qui rendent visible l'invisible ?**

Au départ, nous avons prévu de suivre les différentes équipes sur plusieurs chantiers de construction – mais les compagnies d'experts n'ont pas voulu être filmées – à deux exceptions près. Cette absence d'images « réelles » a provoqué une sorte d'abstraction. Une abstraction que je trouve plus juste à posteriori ! J'ai aussi été frappé par le fait que SH préparait ses présentations avec le même soin que l'on peut accorder au montage d'une exposition ! Montrer ces documents rend d'une part le travail compréhensible, et d'autre part, comme il est évident que nous ne pouvons pas lire dans les pensées des protagonistes, il s'agit là de représentations quasi virtuelles. On doit beaucoup imaginer, transposer, mais oui l'essentiel reste invisible.

**La caméra opère une danse... Elle semble vouloir dessiner à son tour une cartographie, la trajectoire d'une idée, de la tête à la main ; comme celle de ces corps qui se meuvent dans l'espace. Chaque personne participe à l'unité d'un ballet, celui de la création !**

Avec le cinéma direct, je reste toujours en dehors du groupe. J'essaie de raconter sans interroger les protagonistes ou commenter les événements. C'est aussi une tentative de trouver une sorte de narration dans le réel. Cela implique bien sûr une grosse sélection et exige beaucoup d'attention. Au montage, nous avons modulé le rythme et la forme à des moments de concentration. Les créatifs se déplaçaient beaucoup quand ils regardaient les maquettes ou les dessins et lorsqu'ils interagissaient entre eux. Cela nous a obligé à modifier notre point de vue régulièrement. Nous avons multiplié les gros plans des visages en train de réfléchir, avec ceux des mains qui dessinent, découpent, prennent plaisir à toucher les matériaux.

Ces mêmes mains qui accompagnent la parole, l'argumentation. Quand je regardais les rushes le soir après le tournage, les images semblaient provenir d'un film de fiction... mis en scène. Cela est certainement dû aux espaces vastes et élégants, comme un ensemble, et à la photogénie des employés !

■ Propos recueillis par Alexandra Pianelli.

## DILIM DÖNMÜYÖR SERPİL TURHAN

Compétition internationale premiers films / 92' / 2013 / Allemagne

LUNDI 24 MARS, 19H30, CWB  
JEUDI 27 MARS, 18H30, CINÉMA 2 + DÉBAT  
SAMEDI 29 MARS, 11H30, CINÉMA 1 + DÉBAT

*Caméra à la main, Serpil Turhan part à la recherche de son identité. En compagnie de ses grands-parents, elle découvre Erzincan, le village natal de sa mère à l'est de la Turquie. De retour en Allemagne, elle questionne ses parents sur leur vie, leurs choix et sur l'abandon du kurde, leur langue d'origine.*

**Comment est né le désir de réaliser ce film ?**

Je suis née et j'ai grandi à Berlin, dans une famille d'origine kurde. Cependant, mes parents habitaient dans un quartier très allemand, éloigné de la communauté turque. Je n'avais donc pas vraiment l'occasion de parler le turc ou le kurde. J'ai toujours eu un problème de communication avec mes parents, qui allait au-delà du conflit générationnel, car ils ne parlaient pas bien allemand, et moi je ne maîtrisais pas le turc. Je sentais qu'il me manquait quelque chose. Je ne comprenais pas pourquoi mes parents avaient cessé de parler le kurde et pourquoi ils ne nous l'avaient pas transmis. Quand on me demandait d'où je venais, j'étais confuse, je ne savais pas si j'étais allemande, turque ou kurde. Je voulais mieux comprendre mes origines et mon identité. Cela faisait longtemps que j'avais envie d'entamer cette recherche, mais c'est lors de mes études de cinéma à l'école d'art de Karlsruhe que l'idée a pris forme.

**Entre l'idée de film et le film fini, il y a un long processus. Parlez-nous de votre expérience.**

Au début, l'idée était d'accompagner ma mère à Erzincan, son village natal, dans les montagnes à l'est de la Turquie. Cela faisait plus de 30 ans qu'elle n'y était pas allée, mais à chaque fois elle reportait son voyage à l'année suivante. Mes grands-parents vieillissaient et je voulais aussi les filmer là-bas. Nous n'avons donc pas attendu ma mère et nous sommes partis. Durant deux semaines, je les ai filmés dans ce magnifique paysage, tout en découvrant leur histoire et celle de mes parents. À mon retour en Allemagne, après avoir visionné une dizaine d'heures de rushes, je sentais que c'était trop intime, et je me suis dit qu'il ne fallait peut-être pas en faire un film, ou sinon, juste pour la famille. Malgré tout, j'ai montré une sélection à des amis, et à quelques professeurs de l'école. Ils ont tous été très intéressés et voulaient en savoir davantage. Ils trouvaient ça

important qu'il ne s'agisse pas seulement d'un film de famille, mais d'un film plus universel sur l'identité, les migrations et la transmission d'une culture. J'ai fait une pause de 3 ou 4 mois, car l'hiver est arrivé et je voulais recommencer à filmer au printemps ma mère et mon père. Je les ai filmés pendant un mois et demi environ, puis mes grands-parents sont rentrés de Turquie. Au total, j'ai filmé environ 40 heures. J'ai commencé à monter très vite, car j'avais vraiment envie de finir le film. En général je monte toute seule, car j'aime vraiment cette étape. J'adore trouver les différentes façons de traiter un sujet. Dans la salle de montage, on découvre parfois des choses complètement différentes de celles qu'on pensait avoir filmées. Mais pour ce projet, j'ai monté le film avec Eva, une amie de l'école, avec qui j'avais déjà travaillé et j'avais bien aimé notre collaboration. Nous avons monté deux mois environ. Comme il s'agissait de ma famille, je me disais que c'était important d'être toujours là, mais aujourd'hui je me dis que j'aurais dû donner un peu plus de liberté à ma monteuse. Le montage fut assez simple car nous avons beaucoup de matériel qui nous plaisait. Le plus difficile a été de sélectionner les fragments d'interviews à intégrer dans le film. J'en ai filmé beaucoup car je voulais vraiment tout apprendre sur le passé de ma famille. J'ai l'impression que nous avons réussi à trouver un bon équilibre.

### **Il n'est jamais simple de filmer sa famille. Comment vous y êtes-vous pris ?**

Avant même de commencer à tourner, j'avais très souvent une caméra avec moi et je filmais surtout mes grands-parents. Ils étaient donc déjà habitués. C'est pour cela qu'ils sont très naturels, ils ne jouent pas devant la caméra. Ça n'a pas été un problème. Avec mes parents, c'était un peu plus compliqué, mon père n'était pas très à l'aise devant la caméra, il se demandait ce que je voulais faire avec ce film. Je n'ai fait qu'une seule interview avec lui. Je pense que ça a été plus dur pour lui que pour ma mère, car de son côté, toute la famille est venue vivre en Allemagne. On a grandi ensemble, et nous restons très proches. Mais du côté de mon père, toute sa famille est restée à Istanbul, et le seul rapport qu'il entretenait avec elle passait par l'argent qu'il envoyait.

### **Pour une meilleure compréhension de votre film, il serait peut-être important de rappeler la situation du peuple kurde en Turquie.**

En effet, le peuple kurde a toujours été opprimé par le gouvernement turc. Je ne pourrais pas vous expliquer les origines du conflit car c'est une longue histoire, mais encore aujourd'hui, le peuple kurde souffre énormément de l'oppression turque. C'est une des raisons pour lesquelles une grande partie de la communauté kurde a émigré en Allemagne et dans d'autres pays. Mon père par exemple, me raconte que lorsqu'il était enfant, il n'avait pas le droit de parler kurde en public. À l'école, les professeurs détestaient les enfants kurdes. Ce n'est qu'en 1991 que le gouvernement turc a autorisé la langue kurde en public. À tout cela s'ajoutent les différences religieuses à l'intérieur même de la communauté kurde. Il existe deux grands groupes religieux. Les sunnites

majoritaires, qui vont cinq fois par jour à la mosquée et où les femmes sont séparées des hommes. De l'autre côté, les alévi, minoritaires, auxquels appartient ma famille. La majorité sunnite rejette les alévi car ils sont très libres dans leur manière d'interpréter la religion, ils ne vont pas à la mosquée, ils ne portent pas le voile, les femmes sont plus libres, on ne doit pas faire ceci ou cela pour être une bonne personne. Les alévi disent «prie dans ton cœur, prie dans la nature, sois humain». C'est une conception très philosophique. Par contre, ils détestent les sunnites car ils ont toujours subi leur oppression.

■ Propos recueillis par Jean Sebastian Seguin

## **TROIS CENTS HOMMES**

EMMANUEL GRAS, ALINE DALBIS

Compétition française / 85' / 2014 / France

MERCREDI 26 MARS, 20H30, CINÉMA 1 + DÉBAT

JEUDI 27 MARS, 14H00, CWB

SAMEDI 29 MARS, 18H15, PETITE SALLE + DÉBAT

*Dans l'affrontement ou dans l'échange, au centre de réinsertion Forbin la parole fonctionne à la fois comme refuge et comme rempart. Elle est le seul espace personnel qui soit.*

### **Comment appréhender cet univers et quel regard avez-vous porté sur ces hommes en souffrance ?**

**A.D.** Nous n'avons pas voulu réaliser des entretiens dans lesquels ils se seraient racontés, parce que nous voulions éviter que le spectateur croie comprendre les raisons de leur chute. Elles sont en effet très complexes, parfois économiques mais pas uniquement. Souvent, l'absence de liens forts et la fragilité du soutien d'un entourage fait qu'une personne se retrouve seule. Nous avons filmé des gens très différents, nous pensions important que le spectateur soit étonné que certaines personnes se trouvent dans ce lieu ; qu'il ne se complaise ni dans certains récits des hébergés révélant souvent des rapports de causes à effets trop directs, ni dans certaines raisons que beaucoup aimeraient entendre pour se rassurer. Nous souhaitons également que le spectateur prenne conscience que cet endroit est aussi source de répit et permet à certaines personnes de se ressaisir pour aller de l'avant.

**E.G.** Notre intérêt était de capter l'ambiance du lieu et des rapports, de montrer ce que signifie être là, sans nécessairement expliquer ce qui avait pu mener ces hommes à s'y retrouver.

### **La foi est un des piliers fondateurs de l'Accueil. Elle devient une question pour certains des hébergés, dépourvus d'espoir en un futur meilleur...**

**E.G.** Nous étions intéressés par l'amour que les Frères sont censés donner universellement et par la manière dont cet amour se confronte à la réalité. La mission de Frère Didier est d'aider les hommes en général. Or, il côtoie tous les jours des hommes qui le contrarient sans cesse. Cette confrontation entre un amour qui nous dépasse et une réalité beaucoup

plus rude, triviale et pragmatique, est intéressante. Nous cherchions à partir d'aspects très concrets à accéder au fil du film à quelque chose de plus existentiel, humain, relatif à la perte de soi. Chacun se raccroche à ce qu'il a : Frère Didier a la foi, les hébergés n'ont pas grand chose, ils sont perdus.

**A.D.** Les scènes de chapelle sont les moments où Frère Didier peut s'extraire de cette réalité et on s'imagine que sa foi le fait tenir. Elles permettent aussi au spectateur de reprendre son souffle pour repartir de plus belle. La fragilité est cependant omniprésente. Nous nous consacrons à l'instant présent, l'avenir est plus qu'incertain.

**Vous accordez toute leur valeur aux dialogues comme aux silences. L'entraide, simple et touchante, passe souvent par la parole...**

**E.G.** Ces hommes cohabitent dans un espace régi par des règles et un fonctionnement, chacun y tient un rôle. L'intérêt est de voir comment ils vivent entre eux et avec le personnel accueillant, dont certains sont d'anciens hébergés : leur parole est avant tout humaine, non professionnelle. Les rapports qu'ils entretiennent sont très directs.

**A.D.** D'une part, une vraie promiscuité relie les hébergés, de l'autre, une proximité avec les accueillants s'installe, allant parfois jusqu'à la camaraderie. Le soutien est là, mais les discussions naissent aussi pour tuer le temps. Elles occupent ces hommes qui n'ont parfois rien d'autre à faire. Pourquoi ne pas se raconter un peu, cela ne fait jamais de mal.

**E.G.** Mais les discussions sont rarement intimes, elles sont majoritairement anodines. Nous nous apercevons ainsi que ces hommes manquent cruellement d'intimité et de relations fortes. Ils sont seuls.

**Jusqu'à quel point avez-vous dû expliquer votre démarche ?**

**A.D.** Un jour, vers la fin du tournage, nous sommes arrivés pour montrer des images au personnel (aux veilleurs et aux accueillants) car s'ils nous toléraient, quelque chose leur échappait, ils ne comprenaient pas pourquoi nous restions aussi longtemps. Nous avons donc réalisé pour chacun d'entre eux un petit montage leur permettant de comprendre notre démarche. À partir de ce moment tout a changé. Ils ont compris que nous ne cherchions pas à expliquer un fonctionnement mais plutôt à approfondir et tenter de capter autre chose des rapports entre les gens de ce lieu. Très émus, ils ont été à partir de ce jour d'un grand soutien.

**Le travail sonore est important. Il titille nos sens et par moments nous ouvre les portes d'une autre dimension. Il ponctue aussi certains plans qui fonctionnent alors comme de petites respirations, nous invitant à penser...**

**E.G.** L'idée était de faire vivre ce lieu comme un gros bâtiment organique ayant une vie propre. Nous souhaitions créer des ambiances et des relations entre sons intérieurs et extérieurs. Par ailleurs, nous avons également cherché à ce que le son traduise une intériorité des personnages. Ces instants permettent de prendre une pause où quelque chose bascule et se transforme. Nous ne sommes pas dans un documentaire brut. Nous nous sommes permis d'utiliser des effets sus-

ceptibles de traduire une émotion, une sensation intérieure parfois inquiétante. Notre but était de créer, pour la partager, l'expérience d'un monde parfois sombre, un espace intérieur où l'on navigue, on se questionne et où on se perd. La nuit est un moment particulier. Beaucoup des hébergés prennent des cachets pour réussir à dormir car c'est à cet instant que leurs angoisses se manifestent. Ils ne peuvent plus se masquer, discuter pour combler un vide. Cette atmosphère palpable est celle que nous avons souhaité révéler. Lorsque vient le moment du sommeil, nous pénétrons dans une atmosphère fantastique alors que surgissent les mauvais rêves.

**Malgré cette ambiance parfois sombre et inquiétante, l'humour trouve sa place dans votre film...**

**A.D.** En effet, l'humour fait aussi partie du lieu. Ces hommes y passent beaucoup de temps et malgré les difficultés, la vie continue. L'autodérision caractérise plusieurs des hébergés. Les moments dans le film où l'on parvient à sourire nous paraissent d'autant plus importants qu'ils racontent ce quotidien, le fait qu'on arrive à ce type de rapport lorsqu'on est amené à passer régulièrement du temps ensemble.

**E.G.** Face à des scènes plus informatives, d'autres où on mène des conversations plus légères, voire absurdes, reflètent une énergie qui caractérise également le centre. Cette légèreté est nécessaire dans la vie et compose aussi leur réalité. Nous sommes des êtres humains et avons tous besoin de rapports sociaux.

■ Propos recueillis par Milaine Larroze Argüello

## ŽIVAN PRAVI PANK FESTIVAL OGNJEN GLAVONIC

Compétition internationale premiers films / 63' / 2013 / Serbie

LUNDI 24 MARS, 14H00, CWB

JEUDI 27 MARS, 12H30, CINÉMA 1 + DÉBAT

SAMEDI 29 MARS, 15H15, PETITE SALLE + DÉBAT

*Ognjen Glavonic filme au plus près Zivan alors qu'il termine d'organiser son 6<sup>e</sup> festival de musique punk. Rien dans cette nouvelle édition ne semble tenir, tout est fragile, inachevé et bancal. L'entreprise paraît vaine, mais l'obstination de Zivan la transforme en quelque chose d'autre, quelque part entre un idéalisme rêveur et une mélancolie profonde.*

**Qu'est-ce qui chez Zivan vous a donné le désir de le filmer ?**

Zivan est un ami de longue date. En 2009, j'avais déjà fait un court-métrage sur lui. D'une certaine manière, ce film nous était très cher, et après quelques années il est revenu vers moi pour me proposer de réaliser un film de fiction sur sa vie. Il avait déjà écrit le scénario, fait les repérages et pensé au casting. J'ai accepté, avec l'idée de suivre Zivan pendant qu'il organisait son festival punk. Ainsi, les premières minutes du film auraient fonctionné comme un documentaire, une sorte d'introduction au personnage. Je l'ai donc filmé durant 4 jours. Malheureusement, Zivan a eu des problèmes de santé après ce tournage, et il a dû être soigné en asile psychiatrique.



ZIVAN PRAVI PANK FESTIVAL

À sa sortie, il a dû suivre un lourd traitement médical sur plusieurs mois, et j'ai compris qu'on ne pourrait pas faire notre film. Il me restait donc ce matériau documentaire, sans structure prédéterminée puisque mon seul objectif sur le moment avait été d'accumuler le plus d'images possible, et je sentais qu'il y avait là matière suffisante pour faire un film. Huit mois après le tournage, nous avons commencé le montage, qui a duré plus d'un an étant donné la difficulté pour moi à trouver la bonne durée et la bonne structure pour ce film.

**Le personnage du film est construit sur une tension entre son rêve, sa lutte pour le réaliser, et la possibilité que tout cela ne soit qu'une obsession, un symptôme de sa folie. Comment avez-vous travaillé cet équilibre, de telle sorte que le film ne choisisse pas entre ces deux possibilités ?**

Zivan est quelqu'un pour qui la plupart des gens ressent de la pitié, ou le trouve ridicule. Mon plus grand souci en faisant ce film a donc été de prendre de la distance vis-à-vis du regard et du jugement des autres. J'ai plutôt essayé de comprendre ce qui m'intéressait chez lui et je me suis rendu compte que malgré nos différences nous avons les mêmes buts. Ce que vous décrivez, c'est ce que je ressens à propos de mes propres rêves – faire des films, le processus, l'obsession – sont réellement proches des utopies de Zivan. Je pense que la lutte, le combat pour ses rêves, aussi irrationnels ou inatteignables soient-ils, tout l'enthousiasme et l'énergie que l'on met là-dedans, les obstacles et l'impuissance qui viennent parfois de nos propres limites, ce sont des sentiments que chacun a pu ressentir à un moment. Même s'il est facile d'appeler ça de la folie, ou de la stupidité, et qu'il est encore plus facile de s'en moquer, le feu, le temps et la détermination qu'on y investit sans calcul de profit, sont pour moi, surtout aujourd'hui, des choses rares qui méritent le respect. C'est certainement de ces sentiments et réflexions que vient l'équilibre dont vous parlez.

**Le beau flashback du début nous éclaire sur le paradis perdu de Zivan, sa nostalgie pour une jeunesse pas si lointaine. Ce qui peut frapper, c'est que cette construction narrative est souvent utilisée dans le cinéma de fiction, et qu'elle apparaît ici dans un film qui ne travaille pas particulièrement l'ambiguïté entre les genres. Quelles différences faites-vous entre documentaire et fiction, et sont-elles importantes pour vous ?**

Le flashback est tiré d'une vidéo que mon groupe de punk avait faite à l'époque, durant un des festivals de Zivan. Quand nous sommes revenus pour faire ce nouveau film, en voyant Zivan se débattre avec les mêmes problèmes qu'avant, j'ai compris combien j'avais changé et combien il était resté le même, essayant encore d'atteindre ce qu'il cherchait depuis l'enfance. La façon dont nous avons monté le film et assez proche d'un processus d'écriture ; nous avons abordé les images tournées comme des lettres et des mots à partir desquels nous devons créer du sens. Nous avons commencé à penser en terme de personnages, de scènes, de suspens, de retournements de situation... et nous avons joué avec ce que nous avions. Au fond, pour moi, il n'y a pas vraiment de différence dans le processus de création. On choisit l'objectif, le cadre et ce qu'il y a dedans, on travaille une idée, on fait des choix, et quelque soit le type de film, lorsque la caméra tourne, un problème qui survient est un problème sémantique.

**Au générique de fin, il est écrit : « un film de Zivan Pujic Jimmy » et plus loin « réalisé par Ognjen Glavonic ». Pourquoi cette distinction ?**

En fait, ce film est fait par tous ceux qui sont mentionnés au générique, le nom de Zivan est juste le premier à apparaître à l'écran. Tout le monde a travaillé gratuitement (même le monteur, durant 14 mois). Ça a fonctionné sur un pur enthousiasme et je n'ai pas voulu prendre plus de mérite qu'un autre. La raison pour laquelle le nom de Zivan apparaît en premier est qu'il n'offre pas que son nom au film, il lui offre aussi son âme. Il est la source de tout ce qu'il contient. J'ai pu en décider la forme, les contours, mais celui qui fait vivre le film, c'est Zivan.

■ Propos recueillis par Julien Meunier.

*Retrouvez les articles du journal sur le blog*

**[HTTP://BLOG.CINEMADUREEL.ORG](http://blog.cinemadureel.org)**

**RÉDACTION** Lyloo Anh, Dorine Brun, Delphine Dumont, Stéphane Gérard, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Milaine Larroze Argüello, Stéphane Lévy, Julien Meunier, Marjolaine Normier, Maïté Peltier, Alexandra Pianelli, Amandine Poirson, Amanda Robles, Jean Sébastien Seguin  
**COMITÉ DE RÉDACTION** Gauthier Leroy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier  
**MAQUETTE** Léa Marchet  
**CONTACT** lejournaldureel@gmail.com

**Bibliothèque**  
**Centre** publique d'information  
**Pompidou**

**CNRS images /**  
**Comité du film ethnographique**