70 Internationale Filmfestspiele Berlin
Panorama
SI C'ETAIT DE L'AMOUR
D'APRES CROWD DE GISELE VIENNE
UN FILM DE PATRIC CHIHA

DISTRIBUTION

NORTE DISTRIBUTION
12, Rue Calmels 75018 Paris
09 83 84 01 58 - distribution@norte.fr
www.norte.fr

PRESSE

KARINE DURANCE
06 10 75 73 74
durancekarine@yahoo.fr

AU CINEMA LE 4 MARS

# SYNOPSIS

Ils sont quinze jeunes danseurs, d'origines et d'horizons divers. Ils sont en tournée pour danser Crowd, une pièce de Gisèle Vienne inspirée des raves des années 90, sur l'émotion et la perception du temp. En les suivant de théâtre en théâtre, Si c'était de l'amour documente leur travail et leurs étranges et intimes relations. Car les frontières se troublent. La scène a l'air de contaminer la vie - à moins que ce ne soit l'inverse. De documentaire sur la danse, le film se fait alors voyage troublant à travers nos nuits, nos fêtes, nos amours.

# ENTRETIEN AVEC GISELE VIENNE

## Pouvez-vous nous expliquer comment la pièce Crowd est née ? Quelle en est l'origine ?

Mon écriture tend à proposer une expérience sensible, qui évoque notamment l'expérience émotionnelle du temps. Différentes strates de perception qui composent le réel et le présent, composé de passé, présent et futur, se superposent et se déplient à travers différents langages formels dans mon travail.
En 2012, j'ai commencé à travailler sur Le Sacre du Printemps qui est finalement devenu Crowd en 2015, lorsque j'ai décidé de faire très spécifiquement référence à la scène techno du début des années 90. La première a eu lieu à l'automne 2017 et la pièce tourne depuis. Plus je cherche l'origine d'une pièce plus je me rends compte qu'elle se retrouve dans toute ma vie passée et présente.
Le Sacre du Printemps est bien à l'origine de ce travail, et se retrouve dans la dramaturgie de la pièce par exemple. Un des enjeux du Sacre, le lien entre art et sacré, et la question des lieux d'expression et des besoins de rituels, traverse aussi mon travail, et ici notamment à travers les réflexions autour des cultures musicales adolescentes et leur lien au religieux, comme j'ai pu le faire avec le black métal, dans ma pièce Kindertotenlieder.

Ce Sacre est donc devenu une autre pièce, faisant référence très directement au temps à travers la mémoire, le désir, le souvenir, le fantasme, les hallucinations, convoquant des expériences passées - les raves de Berlin au début des années 90 que j'ai pues assidument fréquenter y habitant à cette époque - auxquelles s'agrègent des expériences présentes.

La musique de la pièce, que l'on entend dans le film, fait directement référence à cette période berlinoise et ces expériences, elle est composée de morceaux cultes que nous avons choisis avec Peter Rehberg, comme The Illuminator d'Underground Resistance, 14:31 de Global Communication, ainsi que d'une musique originale réalisée par Peter. La musique comme la lumière, participe de la superposition des temporalités et des rythmes qui composent la pièce.
Si cette pièce cite la scène techno que j'ai connue à Berlin, et notamment des musiciens venus de Chicago, elle évoque aussi ce que je vis au moment où je la crée, une histoire d'amour avec une femme à Berlin, et évoque ces morceaux de vies qui composent la mienne. Comme si un même espace géographique, Berlin en l'occurrence, à des années d'intervalle, suffisait pour provoquer le montage d'une histoire débutée en 1993 et qui reprend en 2016.
Si l'expérience physique et intellectuelle de la vie est un moteur intime à la création, c'est toujours avant tout la perception que j'ai de cette expérience, et les questions qui y sont liées, qui sont fondamentalement à l'origine de mon travail et le traverse de toute part.

Le sentiment amoureux — ce rapport physique et perceptif au monde — est tout autant au cœur et à l'origine de ce travail. Un amour, même s'il peut être lié à une personne, est pour moi surtout polymorphe, c'est un état d'être particulier au monde. Ce rapport physique au monde fait partie de la qualité très spécifique d'interprétation qui caractérise mon travail et que j'explore avec les danseurs, les comédiens, à travers une préparation physique, sensorielle et psychologique dont on peut voir des extraits dans le documentaire.

Si la pièce parle d'amour, c'est tout autant à travers la qualité de présence des interprètes, que par les histoires d'amour qui s'y déploient. Si c'est bien l'état physique de l'amour que je recherche, et avec lui l'introspection sensorielle, ce travail nous invite aussi à écouter et à prendre en compte les informations qui émanent de notre corps et à reconnaître l'impact de la pensée sur ce dernier.

Avez-vous élaboré avec Patric un dispositif, je veux dire par là une façon de faire qui n'inhibait pas votre travail ou celui des danseurs, ou avait-il carte blanche ?

Tout le travail de plateau se fonde d'abord sur la confiance. Il faut qu'il y en ait beaucoup entre les personnes présentes pour pouvoir aller très loin. On travaille les uns avec les autres, les uns pour les autres. Et à priori je suis très prudente lorsque je fais venir de nouvelles personnes, car c'est très facile de fragiliser ce type d'espace de travail.
J'avais une grande confiance en Patric, nous nous connaissions depuis longtemps, et mon équipe artistique, technique et de production a confiance en moi, je les ai donc invités à partager cette confiance avec Patric. La proximité, le rapport intime au travail n'aurait jamais été possible sans cela. Patric Chiha et ses collaborateurs ont ainsi pu avoir un accès inédit à mon travail. Jordane Chouzenoux, la chef opératrice et Pierre Bompy, l'ingénieur du son, ont été très sensibles et comprenaient très bien comment jouer avec leur présence sur le plateau. Nous échangions évidemment avec Patric durant le tournage, et découvrions chaque jour la manière de travailler ensemble. Puisque les danseurs et moi-même travaillions durant ce tournage, ils nous filmaient travaillant, et filmaient notre travail. Il était évident que Patric aurait le dernier mot sur son documentaire, mais qu'il m'en montrerait des étapes de travail. Je savais aussi qu'il respecterait mon regard, si son travail m'avait vraiment posé problème.

Une pièce, c'est aussi son contexte. Le glissement entre fiction et réel s'opère également dans tous les autres espaces dont la charge poétique est forte. J'avais déjà auparavant collaboré avec la photographe Estelle Hanania* qui travaille à partir de mes pièces, principalement sur ces aspects du travail moins visibles pour les spectateurs.

Vous écrivez avec l'écrivain Dennis Cooper les « backstories » des personnages de vos pièces, que l'on retrouve d'ailleurs dans le film, pouvez-vous nous en dire un peu plus ?

Patric connaissait en partie le travail que nous avions fait pour élaborer cette pièce, et notamment celui réalisé avec Dennis Cooper et les danseurs concernant l'élaboration des "fictions" qui se développent autour de leur personnage et le lien très perméable qu'il y a entre leur fiction et eux-mêmes, comme toujours dans mon travail. Cela se retrouve d'ailleurs dans les improvisations réalisées avec les danseurs que filment Patric.
La question du déclenchement de la parole me passionne autant que celle du mouvement. L'immobilité et le mutisme se retrouvent bien souvent au centre de mon écriture, car c'est probablement le chemin de l'immobilité et du mutisme vers le mouvement et la parole qui m'intéresse en premier lieu.
Le rapport à la parole est aussi chez Dennis Cooper une problématique essentielle, souvent envisagée dans la complexité de sa possible expression. Et à travers chacune de nos collaborations nous essayons de réinventer de nouveaux rapports au texte, à la langue, à la parole, à la narration, de nouvelles manières d'écrire.

Le « sous-texte » de Crowd est un texte qui n'est pas audible mais en partie intelligible. Les quinze danseurs, sur scène, jouent des personnages composés à la fois de leur intimité en temps qu'individu et de la fiction qu'ils souhaitent jouer, qui les révèlent autrement et, qui disparaît même parfois complètement.
Lorsque l'on observe une fête, il y a énormément d'« histoires » qui se déroulent sous nos yeux : ce sont ce type d'histoires et ces portraits de personnes que nous avons réinventés ensemble, Dennis, les danseurs et moi et qui affinent et influencent l'écriture de la pièce. Chaque danseur porte une histoire qui participe de l'« histoire » que génère la pièce, ce qui produit une densité narrative importante. Si sur scène il y a bien de la narration et de la parole, cette dernière n'est pas audible car absorbée par la musique de la fête.
Au cours de l'écriture de cette pièce, je réalise une sorte de mixage de narrations, comme si vous aviez quinze pistes musicales dont vous moduliez les volumes respectifs : toutes les narrations ne sont pas compréhensibles de la même manière, elles peuvent parfois être invisibles mais présentes, cela crée une tension, certes pas toujours compréhensible pour les spectateurs, mais en tout cas très sensible…
En tournée, nous continuons de travailler, notamment ces personnes/personnages continuent d'évoluer en fonction des désirs de chacun et de la manière dont nous bougeons dans le temps, individuellement et ensemble. Cela fait donc l'objet d'échange et de discussion. Durant les répétitions, je provoque régulièrement des discussions entre ces personnes/personnages ce qui participe au développement de notre travail sur scène. Le documentaire montre cette perméabilité à l'œuvre dans Crowd entre la vie et la fiction.

Mes pièces, tout comme le monde, sont constituées de multiples couches de textes de toutes natures, qui m'ont toujours intéressées. J'essaie continuellement de mieux les comprendre et les identifier, et de trouver la manière d'inventer leur déploiement formel.
Ce sont ces différentes strates de textes qui nous constituent, tout comme notre environnement qui traversent mon travail. Car la langue n'est pas qu'à l'endroit de l'audible. Déplier l'inaudible pour essayer de le lire toujours d'avantage, apprendre à le lire me semble être un acte politique essentiel.
Dans ce désir de vouloir comprendre ce qui nous entoure, de décoder les signes, de les assembler, la danse et avec elle le corps, la musique et d'autres formes abstraites peuvent, par leur abstraction même, sembler se différencier de la narration immédiate, celle qui provient de nos habitudes culturelles qui forment nos lectures du monde, qui se déploient à travers l'articulation des signes.
Cette abstraction m'apparaît comme d'autres langues, qui peuvent nous être étrangères, qu'il est essentiel d'apprendre à lire.

### Qu'est-ce que ce film représente pour vous ?

Je le vois comme un documentaire d'auteur qui filme Crowd, un documentaire montrant cette œuvre écrite, construite, les artistes qu'elle implique fortement, et au travail durant les tournées et dans ses coulisses. Crowd, la pièce qui est au centre du documentaire de Patric n'est pas que de la danse. Ou du moins ce que l'on imagine, à priori, être la danse. De nombreux chorégraphes parlent d'ailleurs aujourd'hui d'écriture chorégraphique plus que de danse, afin que l'art chorégraphique puisse être considéré dans son intégralité ; des travaux qui questionnent le corps, et avec lui, tout autant l'espace, la musique, la parole, le temps et le monde.

Une écriture complète articulant divers médium tout comme le cinéma et le théâtre.
Ce que filme Patric c'est donc ce travail complet, il filme tout ce que j'ai écrit en collaboration avec mes collaborateurs, mon écriture, la mise en scène, la chorégraphie, les narrations, les découpages et le montage qui composent cette pièce chorégraphique, sa dramaturgie, la musique, la lumière, l'espace, le travail sur le temps.
Patric nous fait partager la manière dont il a regardé ce travail à l'œuvre, les sujets qui lui sont intrinsèques et certaines personnes qu'il implique.
Ce documentaire permet de déplier autrement l'écriture de la pièce, notamment en révélant ces "sous-textes", et la manière dont les danseurs évoluent à travers leur histoire et les fictions, en traversant l'expérience de la pièce et de la tournée.
Chacune de mes créations est une expérience artistique et humaine très forte, tant pendant les répétitions qu'en tournée. Nous pouvons chacun témoigner des différents mouvements importants que provoquent cette expérience dans nos vies.
Mon travail est aussi le travail de chacun de mes collaborateurs, qui a son propre rapport très intime à l'œuvre que nous construisons sans cesse. Le documentaire de Patric révèle à sa manière la force de cette engagement de chacun dans ce travail, la perméabilité évidente entre un travail artistique et la vie. Il révèle l'importance particulière qu'est l'expérience de Crowd pour chacun de nous. L'expérience artistique est aussi notre expérience de la vie, ce que j'espère parvenir à partager avec les spectateurs.

Ce documentaire permet également d'appréhender la pièce Crowd dans une très grande proximité avec la caméra. On peut découvrir l'intimité du jeu des danseurs dans toute leur finesse. Durant les répétitions il m'arrivait d'ailleurs régulièrement de monter sur le plateau pour regarder les danseurs de très près, en leur signifiant justement que je les invitais à "jouer" pour un plan serré de caméra.
Mais c'est surtout la qualité de leur jeu, un jeu vécu plutôt que joué, qui leur donne cette très grande finesse même en gros plan, puisqu'il ne s'agit plus d'un jeu de représentation, mais d'un jeu du vécu.
La pièce est construite comme un long plan séquence, avec un montage complexe au sein même de la mise en scène. Et, ce sont des parties de ce plan séquence qui se retrouvent dans le documentaire.
Si Patric filme souvent les répétitions, mais aussi la pièce, les répétitions sont déjà bien la pièce.
Cette pièce, comme tout mon travail, est largement influencée par le cinéma, sa musicalité, ses mouvements, les techniques de montages, les histoires, les sujets, les choix photographiques. Si j'aime le cinéma, cet amour pour le cinéma je l'exprime dans Crowd, et le documentaire de Patric fait part de cette évidence.

* Estelle Hanania, "IT'S ALIVE! A travers l'œuvre de Gisèle Vienne" (Shelter press 2019)

# ENTRETIEN AVEC PATRIC CHIHA

## Comment est né ce film ? Et pourquoi avoir choisi parmi les nombreuses pièces de Gisèle Vienne de travailler sur Crowd ?

Quand on réalise un documentaire, la première question qu'on nous pose en général est celle du sujet. C'est un film sur quoi ? En général, je réponds sur rien ou sur tout. C'est évidemment un peu exagéré, mais je crois que les films que j'aime dépassent toujours leur sujet de départ. Non pas parce qu'ils seraient malins et arriveraient à enfouir le sujet sous une forme sophistiquée ou extravagante, mais parce qu'ils font d'abord confiance aux visages, aux gestes, aux lieux, à la lumière, au son... Le vrai sujet apparait ensuite. J'ai l'impression que c'est encore plus vrai quand on filme la danse : on ne peut partir du sens, de ce que ça veut dire, on part du mouvement – comme les frères Lumière filmaient un train entrer dans une gare – et on attend, patiemment, que le sens arrive.

Au centre du film, il y a Crowd, la pièce de Gisèle Vienne qui questionne de manière magnifique la fête, l'amour et comment nos émotions transforment notre perception du temps. Gisèle Vienne et moi, nous nous sommes rencontrés en classe de première, à 16 ans. Nous sommes beaucoup allés danser ensemble, dans les clubs, les raves... Même si ce que nous faisons est très différent, il y a des liens plus ou moins secrets entre ses pièces et mes films. Je ne sais pas... les forêts autrichiennes, une violence plus ou moins sourde, les boites de nuit, Robert Walser, le sentiment comme centre de la création, mais aussi comme mystère insoluble...

De manière plus concrète, Gisèle, sa façon de travailler, en particulier avec les danseurs, m'ont appris beaucoup de choses sur mon propre rapport à mon métier : sa façon de partir du corps pour faire surgir du sens, comment le fait de s'abandonner permet à des choses inattendues, à la vie, de survenir. Au cinéma, nous parlons de direction d'acteur, mais n'est-ce pas le contraire ? Ne faisons-nous pas des films justement parce que quelque chose nous échappe ? Ou bien n'est pas formulable en mots ? Et d'ailleurs, n'est-ce pas la même chose en tant que spectateur ? Ne cherchons-nous pas davantage à nous perdre plutôt qu'à nous voir confirmé dans quelque chose ?

À la première de Crowd (Festival d'Automne, 2017), j'étais assis au premier rang. Je découvrais les danseurs, leur présence fascinante, euphorique et tragique à la fois, la fiction qui s'immisçait lentement dans la danse, les histoires et personnages qui apparaissaient… et les corps au ralenti… tellement lents qu'on aurait pu se lever et les toucher… et partir avec eux. J'étais assis si proche que je ne pouvais pas tout voir. Mon regard a circulé, s'est fixé sur des moments et en a raté d'autres, j'ai adapté la pièce ou plutôt je l'ai découpée, montée à ma façon, en effectuant des gros plans. Et c'est finalement le chemin de la pièce, on part du groupe pour arriver aux histoires individuelles. Une scène m'a particulièrement saisi : Oskar, au crâne rasé, s'approche du jeune Vincent. Il le touche, hésite, revient, veut l'embrasser. Vincent ne bouge pas. Oskar tente d'entrer en lui. Mais c'est impossible, l'autre est inaccessible, impénétrable. Il y a cette phrase de Paul Valéry que je trouve très belle et qui m'aide à comprendre ce que je fais quand je filme : « Ce qu'il y de plus profond dans l'homme, c'est la peau. » Dans ce geste d'Oskar vers Vincent, je vois quelque chose de l'essence du sentiment amoureux, du désir, mais aussi du cinéma, quelque chose que je n'arrive pas à mettre en mots, mais que j'ai voulu chercher en image, avec les outils du cinéma. Le geste amoureux comme le geste de cinéma, c'est aller vers l'impénétrable. C'est accepter le trouble, le risque de se perdre, l'amour non partagé…

Aviez-vous l'idée d'un dispositif particulier quand vous avez commencé à tourner ? Filmer des danseurs n'est pas forcément simple, s'inscrire dans l'intimité de la troupe non plus… Comment cela s'est-il fait ?

Très tôt, après avoir décidé avec Gisèle et ma productrice, Charlotte Vincent, que nous allions tourner ce film, j'ai compris que j'allais l'aborder non pas comme un documentaire sur quelque chose, mais comme une adaptation, comme on adapterait (librement) un roman. Pendant plusieurs mois, nous avons suivi, en équipe réduite, la tournée de Crowd. Même si j'avais écrit des dossiers de financement, je n'avais aucune idée de ce que nous allions faire concrètement. Il ne s'agissait évidemment ni de perturber des gens au travail, ni d'essayer d'expliquer quelque chose qui n'est pas explicable, en passant par des interviews classiques. Et je me méfie des dispositifs préétablis qui sont comme des grilles formelles qu'on appliquerait à tout et n'importe quoi. Au début, j'ai paniqué – silencieusement. Ma productrice a su me rassurer en me rappelant ce que je pense moi-même : c'est précisément quand on cherche que l'on ne trouve pas et c'est en s'abandonnant que quelque chose peut advenir. Ces films-là demandent beaucoup de patience. Nous filmions d'abord les échauffements, les répétitions, les loges… Nous ne faisions pas de captation de la pièce, mais la redécoupions entièrement en filmant sur scène, au plus proche des visages. Gisèle nous faisait totalement confiance, elle savait que j'allais déconstruire, retravailler beaucoup d'éléments et ça l'excitait. Il me semble qu'elle ne voulait surtout pas être confirmée dans quelque chose, mais surprise. Même si les danseurs étaient un peu méfiants au début, petit à petit, ils ont aimé travailler ainsi, avec une caméra collée à eux, en gros plans, cela faisait évoluer leur jeu vers plus d'intériorité. Puis ils ont commencé à « jouer » avec nous, à s'ouvrir… Leurs journées de travail en tournée étant très chargées, il ne restait qu'un peu de temps pour tourner en matinée ou tard la nuit.

D'un commun accord nous décidions d'un endroit (une chambre d'hôtel, le hall du théâtre…) pour passer une heure ou deux ensemble. On attendait que quelque chose arrive, on flottait. C'était très doux. La cheffe opératrice, Jordane Chouzenoux, éclairait la pièce en utilisant des couleurs qui rappelaient celles des années 90, et petit à petit, une situation se créait, un dialogue s'amorçait, quelque chose arrivait. Parfois, c'était plus documentaire, les danseurs questionnaient leur travail, leurs sentiments, d'autres fois, plus fictionnel, dans la continuation des personnages qu'ils « interprétaient » sur scène. Mais la frontière entre les deux s'est très vite brouillée.

Bien loin d'être une captation, le film propose une réflexion autour de ce qu'est un danseur, un acteur, une troupe. Cela a été pensé dès l'origine ou cela s'est-il imposé au montage ?

Les thèmes sont apparus tard, pendant le tournage et surtout au montage : la troupe, le travail, le visage, la fête, la perception subjective du temps… Mais à un moment, j'ai senti qu'un des thèmes les plus importants du film serait le jeu d'acteur, sa fabrication et son mystère.

Crowd est une pièce de danse sans parole, mais les danseurs se sont chacun écrits – en collaboration avec Gisèle et l'écrivain Dennis Cooper – une histoire, un scénario, avec un passé, un parcours pour construire leurs personnages… En danse, c'est une démarche rare et surprenante : elle questionne de manière passionnante le processus de création. Avec quoi fabriquons-nous un personnage de fiction ? Quels sont nos outils ? Qu'est-ce qui est vrai et qu'est-ce qui est joué ? D'ailleurs, y a-t-il une limite nette entre les deux ? Mais, en questionnant le jeu d'acteur, il ne s'agissait évidemment pas de révéler ou d'expliquer quelque chose que ni les danseurs, ni nous-mêmes ne pouvions analyser totalement, mais d'essayer de mettre en scène cet état trouble, proche de la transe, entre réalité, songe et fantasme.

Etrangement, ces questions de jeu résonnent avec ce que nous pouvons vivre en boite de nuit, en dansant ou en observant les gens. Le club est un espace de fiction, en dehors du réel, du temps. L'espace du présent absolu – c'est ce qui le rend si euphorisant et mélancolique en même temps – où chaque geste, chaque regard, chaque morceau de musique est une promesse d'histoire, de fiction possible, qui s'évanouit avec la nuit.

Plus on est libre au tournage, plus le montage devient fastidieux. Nous nous sommes régulièrement perdus, avec la monteuse, Anna Riche, entre le documentaire sur le travail de Gisèle, les ralentis hypnotiques de la danse, les récits entre fiction et documentaire, la rave, l'histoire de la Techno… Un matin, j'ai eu une intuition: dans le générique, nous avons placé en nouveau titre de travail la question que Cyd Charisse pose à Fred Astaire dans Tous en scène de Vincente Minnelli : « Can you and I really dance together ? ». Soudain, tout s'est éclairci. Voilà la question centrale qui nous permettait de relier toutes ces strates, de les faire vivre et résonner. Pouvons-nous danser ensemble ?

Le dernier monologue d'Oskar est magnifique. Il me l'a offert… comme ça. Sans me prévenir. Il dit à propos de Vincent – et on ne sait plus s'il parle de la pièce ou de ses propres désirs et sentiments – qu'il voudrait « voir la poussière de ses vêtements voler quand ils bougent. » Quelle belle phrase ! Le sentiment amoureux modifie totalement notre rapport au temps et à l'espace, qui devient purement subjectif. Ou, plus concrètement, le sentiment amoureux change le monde, celui-ci n'a plus la même texture, ni le même rythme… voir la poussière voler. Et le cinéma peut montrer cela.

Vous utilisez à la fin du film des images d'archive qui racontent une période particulière de la nuit parisienne, des images du Palace. Pourquoi avoir choisi de les inclure ?

Plus le film avance, plus les frontières sont instables. Est-ce qu'on parle d'un personnage, d'une personne, d'une émotion réelle, d'une émotion jouée ? Ces glissements ne sont pas fabriqués, mais me semblent être au cœur de ce que nous faisons, que ce soit des films, des pièces, des fêtes… Et ces glissements sont aussi au cœur du sentiment amoureux, du désir. Alors, à la fin tout se mélange : le doux visage de Gisèle (qu'on avait plus vu depuis si longtemps dans le film), les danseurs qui disparaissent dans la fumée et les magnifiques images d'Arnold Pasquier tournées au Palace en 1988, lors d'une des premières soirées Techno à Paris. Le présent et le passé, la vie et l'art, la réalité et le rêve, l'amour et la mort… Les frontières n'existent plus, tout est dans tout.

# GISELE VIENNE

Gisèle Vienne est une artiste, chorégraphe et metteure en scène franco-autrichienne ayant étudié la philosophie, la musique et les Arts de la Marionnette.
Depuis 20 ans, ses mises en scènes et chorégraphies tournent en Europe et sont présentées régulièrement en Asie et en Amérique. En 2020 elle crée avec Etienne Bideau-Rey une quatrième version de Showroomdummies à Kyoto, pièce initialement créée en 2001.
Gisèle Vienne expose régulièrement ses photographies et installations dans des musées dont le Whitney Museum de New York, le Centre Pompidou, au Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Elle a publié deux livres Jerk / Through Their Tears en collaboration avec Dennis Cooper, Peter Rehberg et Jonathan Capdevielle en 2011 et un livre 40 Portraits 2003-2008, en collaboration avec Dennis Cooper et Pierre Dourthe en février 2012. Son travail a fait l'objet de plusieurs publications et les musiques originales de ses pièces de plusieurs albums.
Elle a également réalisé un court métrage, Brando, sur la musique de Scott Walker et SUNNO))) pour ces musiciens.
Gisèle Vienne prépare actuellement une mise en scène du texte de Robert Walser, L'Etang, dont la première aura lieu en novembre 2020.

# CREATIONS

2020 - L'ETANG
2017 - CROWD
2015 - THE VENTRILOQUISTS CONVENTION
2013 - THE PYRE
2011 - LAST SPRING : A PREQUEL
2010 - THIS IS HOW YOU WILL DISAPEAR
2008 - JERK
2007 - KINDERTOTENLIEDER
2005 - UNE BELLE ENFANT BLONDE
2004 - I APOLOGIZE

# PATRIC CHIHA

Patric Chiha est un cinéaste autrichien d'origines hongroise et libanaise, né en 1975 à Vienne. Après des études de stylisme de mode à l'ESAA Duperré (Paris) et de montage à l'INSAS (Bruxelles), il réalise plusieurs courts et moyens-métrages, et documentaires (dont HOME, OÙ SE TROUVE LE CHEF DE LA PRISON ? et LES MESSIEURS) sélectionnés dans de nombreux festivals. En 2009, il réalise son premier long-métrage, DOMAINE, avec Béatrice Dalle, sélectionné à la Mostra de Venise. Suivent BOYS LIKE US (2014) et les documentaires BROTHERS OF THE NIGHT (2016) et SI C'ÉTAIT DE L'AMOUR (2019), tous deux sélectionnés à la Berlinale. Actuellement, il prépare son prochain film de fiction, LA BÊTE DANS LA JUNGLE.

# FILMOGRAPHIE

En Préparation - LA BÊTE DANS LA JUNGLE - LM - Fiction
2019 - SI C'ETAIT DE L'AMOUR - LM - Documentaire
2016 - BROTHERS OF THE NIGHT - LM - Documentaire
2014 - BOYS LIKE US - LM - Fiction
2009 - DOMAINE - LM - Fiction
2007 - OÙ SE TROUVE LE CHEF DE LA PRISON ? - CM - Fiction
2006 - HOME - MM - Fiction
2005 - LES MESSIEURS - MM - Documentaire
2004 - CASA UGALDE - CM - Fiction

# SI C'ETAIT DE L'AMOUR

d'après CROWD de Gisèle Vienne

Un film de Patric Chiha

FRANCE - 2019
2K - 82 minutes - 1.85:1 - Dolby 5.1
Anglais, Français, Suédois - Couleur - DCP

Une production Aurora Films
Avec le soutien de Ministère de la Culture / Direction générale de la création artistique,
de la Région Île-de-France, en partenariat avec le Centre National du Cinéma et de l'image animée
Image/mouvement du Centre national des arts plastiques

## FICHE TECHNIQUE & ARTISTIQUE

Réalisation : Patric Chiha
Image : Jordane Chouzenoux
Montage : Anna Riche
Son : Pierre Bompy
Montage son & Mixage : Mikaël Barre
Etalonnage : Gadiel Bendelac
Administration : Yann Pichot
Production exécutive : Katia Khazak
Production : Charlotte Vincent - Aurora Films

d'après CROWD de Gisèle Vienne

Avec : Philip Berlin, Marine Chesnais, Kerstin Daley-Baradel, Sylvain Decloitre, Sophie Demeyer, Vincent Dupuy, Massimo Fusco, Nuria Guiu Sagarra, Rehin Hollant, Antoine Horde, Georges Labbat, Oskar Landström, Theo Livesey, Louise Perming, Katia Petrowick, Richard Pierre, Anja Röttgerkamp, Jonathan Schatz, Gisèle Vienne, Henrietta Wallberg, Tyra Wigg