



**DÉBORD
EMENTS**

_13.PDF



VOILÀ LE TRAVAIL

écrit par **Pierre Jendrysiak**

↑

Histoire(s) du cinéma

(1988-1998), Jean-Luc Godard

En octobre 2020, l'équipe de *Débordements* publiait l'édito « **Débordements, ligne ouverte** » : ses membres les plus anciens, craignant une baisse de souffle après des années de bons et loyaux services, cherchaient à renouveler la revue, et appelaient de nouvelles écritures, de nouveaux visages, à les rejoindre. En cette rentrée 2022, nous sommes heureux de constater que cela n'a pas trop mal fonctionné : en un peu moins de deux ans, *Débordements* a publié plus de 200 textes, accueilli en son sein plusieurs jeunes critiques & chercheurs (j'en fais partie), adopté un double rythme de publication (articles hebdomadaires, regroupés dans des .pdf mensuels), renouvelé des collaborations fructueuses (**avec le Centre Pompidou**, par exemple), lancé de nouveaux beaux projets (notre ciné-club, en collaboration avec le Saint-André des Arts). Et si d'autres projets restent sur le feu (nous travaillons, entre autres, à une refonte du site), nous pouvons aussi être fiers du travail accompli – parfois fait avec les moyens du bord, parfois achevé *in extremis*. Mais le travail est bien là, et pour reprendre cette fameuse phrase d'Ovide qui ouvre les *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard, « *hic opus, hic labor est* ». C'est à dire que c'est un travail achevé, dont chaque participant, ponctuel comme permanent, peut être fier ; mais c'est aussi un travail de longue haleine que nous devons reprendre constamment – un de nos enjeux pour les mois à venir sera d'ailleurs de demander une forme de reconnaissance, fut-elle symbolique, pour ce travail. La situation de précarité mentionnée dans l'édito d'il y a deux ans n'a, malheureusement, pas beaucoup changée, et le temps que nous accordons à *Débordements* est bien pioché dans notre « temps libre », forcément fluctuant – un temps que les membres les plus anciens de la revue, et c'est bien normal, ont de moins en moins.

Nous souhaitons donc, en cette rentrée, renouveler cet appel à de nouvelles écritures, de nouveaux textes ; rappeler que *Débordements* est une revue qui se veut ouverte à toutes et tous, et en particulier, justement, aux écritures qui débordent en dehors des cases établies. À titre personnel, ce qui m'a motivé à écrire dans *Débordements*, puis à en rejoindre pleinement l'aventure en répondant à l'appel amical d'un de ses membres, c'est justement les textes les plus singuliers que j'ai pu y lire – des **entretiens avec Jean-Luc Godard**, un drôle d'**éloge de la surinterprétation**, le récit sublime et bouleversant d'**une séance d'un film de Kazan**, une ouverture poético-théorique osée **vers le jeu vidéo**. Pour le dire clairement, la crainte exprimée il y a deux ans, celle que la revue paraisse trop fermée, nous assaille à nouveau aujourd'hui : *Débordements* se nourrit pourtant de celles et ceux qui nous envoient leurs propositions, critiques, notules, entretiens, qu'il s'agisse de camarades du quotidien ou de parfaits inconnus. Le numéro qui suit cet édito en est un bon exemple : c'est dans la boîte mail de notre revue qu'a d'abord atterri le long **dossier consacré à Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval**. Et ses auteurs peuvent maintenant télécharger ce .pdf mis en page par Lucie Garçon (profitons aussi de cet édito pour souligner le travail qu'elle effectue, chaque mois, pour fabriquer ces petites merveilles téléchargeables), et dire avec nous : *voilà le travail*.

Alors, si vous souhaitez nous envoyer vos textes, l'adresse est toujours la même : revuedebordements@gmail.com. ■

← *Histoire(s) du cinéma*
(1988-1998), Jean-Luc Godard

hoc opus

hic
labor
est

SOMMAIRE

DOSSIER :

5

LES FEUX DE NICOLAS KLOTZ ET ÉLISABETH PERCEVAL 5

INTRODUCTION

BRÛLE LE MONDE 6

À PROPOS DE QUAND LA MAISON BRÛLE

LA BLESSURE EST UN DÉPLACEMENT 8

À PROPOS DE NOUS DISONS RÉVOLUTION

ENTRETIEN 11

AVEC NICOLAS KLOTZ

NOTES :

24

FIDMARSEILLE, 2022 24

PAR MONTS ET PAR VAUX / OVER HILL AND DALE

DU CHARME DE L’AFFICHE AU POUVOIR DU REGARD 39

SUR VARIETY DE BETTE GORDON



Débordements a publié, tout au long de l'été, un dossier fourni par **Victor Morozov** rédigé avec le concours du critique **José Sarmiento Hinojosa**, consacré au travail de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, en particulier *Quand la maison brûle*, version alternative de leur dernier long-métrage, *Nous disons révolution*. *Quand la maison brûle* est disponible sur le site **ARTE.tv** et sur **YouTube** jusqu'au 23 décembre.

Toutes les images illustrant ce dossier proviennent de *Nous disons révolution* (2020) et/ou *Quand la maison brûle* de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval
↓



LES FEUX DE NICOLAS KLOTZ ET ÉLISABETH PERCEVAL

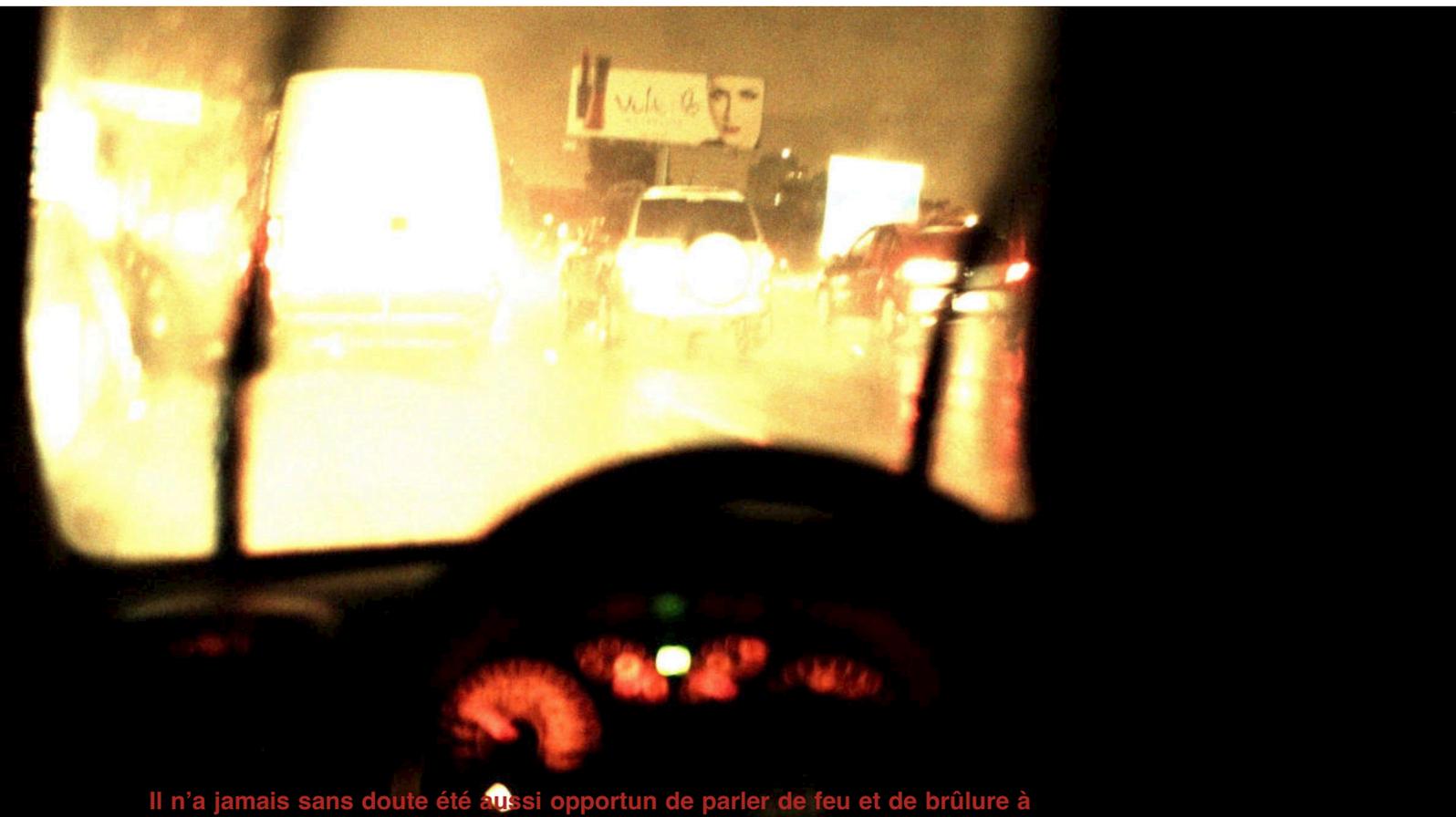
À l'heure où la France suffoque sous la chaleur extrême et le feu, nous avons décidé de convoquer les cinéastes Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval autour d'un dossier critique ponctuel, qui s'est vite transformé en nœud de désirs communs, envolés à bâtons rompus. En effet, la pratique que le couple de créateurs déploie depuis une vingtaine d'années, mêlant documentaire, fiction et installation dans un mépris des formes canonisées, nous semble la confirmation sans équivoque d'une vitalité (parfois insoupçonnée ?) du cinéma qui se fait, encore aujourd'hui. Ce duo de cinéastes nous importe parce que nous voyons dans leurs films récents une place grandissante accordée à l'image – à ce que le cinéma peut encore faire avec (les produire, les monter, les montrer) en pleine période d'explosion des formats. Ce questionnement esthétique, qui se poursuit chez eux sans chercher des « bonnes » ou des « mauvaises » réponses, nous amène en plein cœur du politique : l'époque où l'on pensait que l'image accentuait la déréalisation du monde est derrière nous – l'image vient aujourd'hui recréer le monde et le façonner à la manière des consciences artistiques qui le regardent. Il a été question, pour nous, de retracer en sens inverse ces années intenses de travail du couple, à partir de la toute récente rétrospective de leur œuvre protéiforme que le Centre Pompidou avait organisée en décembre dernier - **NKEP : le cinéma en commun** – et la publication de leurs deux ouvrages « Sécession cinéma, mon amour » et « Les frontières brûlent » (de L'Incidence Editeur) pour aboutir à un cahier provisoire rempli de pistes possibles, de fulgurances et d'affinités qui cernent mieux ce double regard en prise permanente avec les enjeux les plus brûlants du contemporain. À la conversation initiée par Victor Morozov s'est joint, depuis Lima au Pérou, José Sarmiento Hinojosa de la revue Desistfilm.com. C'est en suivant ces pistes lointaines mais rapprochées par une appréciation commune que l'entretien avec Nicolas Klotz a su trouver son cheminement. ■

BRÛLE LE MONDE

À PROPOS DE *QUAND LA MAISON BRÛLE*

écrit par **Victor Morozov**

Les pistes de travail de Nicolas Klotz & Elisabeth Perceval continuent de regarder et d'interroger le monde des images. Travail démocratique s'il en est, tant ces deux termes, « monde » et « image » – à l'heure où il y a de moins en moins de monde dans les salles, et où les images deviennent de plus en plus normées – se voient chez eux recouverts de puissance (de fascination, de critique, de révoltes), sans jamais se confondre. Dans les derniers films des Klotz-Perceval, l'image fait monde et le monde affirme sa réalité par l'image. « Quand la maison brûle », version légèrement différente du dernier long-métrage des cinéastes, « Nous disons révolution » présenté en 2021 au FID et ensuite dans une quinzaine de festivals internationaux est désormais disponible sur [ARTE.tv](https://www.arte.tv). Shellac sortira « Nous disons révolution » en salle, plateforme et DVD, en hiver 2022-23.



Il n'a jamais sans doute été aussi opportun de parler de feu et de brûlure à travers le cinéma. Au bord de la crise climatique, assailli par les balles et les missiles, submergé par des politiques de plus en plus hostiles, que reste-t-il du monde, sinon une image qui lui fasse justice – qui traduise cet état agonique ? On a l'impression que non seulement la machine cinématographique s'est désolidarisée du monde, alors que le monde, lui, brûlait – mais qu'elle a cessé, du même coup, de le refléter. Et puis on croit se souvenir d'une petite phrase de Beckett : « La fin sera longue, mais elle sera belle ». C'est le sens à donner aux images d'une autoroute de São Paulo dans une aube fossile : alors que le couple de cinéastes roule en voiture et que dehors, il pleut, une voix nous raconte qu'il fait *45° à 5h du matin malgré cette pluie*. Ces images brûlent : lumière orangée des réverbères, coulant comme un flot apocalyptique – mais aussi étrangement rassurant – sur la vitre. C'est qu'il y a non seulement adéquation : astuce simple qui fait un peu réfléchir à la technique tout en transformant le monde en océan de lave. Nuit noire qui devient nuit blanche,

qui brûle, qui interdit le refuge tout en l'offrant à la vue de tous. Il y a, aussi, beauté : beauté de l'image qui s'inscrit en creux, entre deux pixels digitaux, nous disant qu'il y aurait, peut-être, quelque chose à regarder aussi du côté de cet immense incendie mondial. Le devoir de regarder pour, éventuellement, en retirer de la beauté paradoxale : c'est ce à quoi on reconnaît le vieux métier de cinéaste.

Dire que les Klotz-Perceval ont vu juste est à la fois trop dire et pas assez : pas de « justesse » chez eux, pas de vérité surplombant l'image, sinon celle de la poésie. Mais cela fait déjà quelques années – et quelques films – que le couple palpe le corps moribond de la planète, dressant un regard inquiet qui n'a d'autre choix que de fuir à l'abri, dans la forêt. Le cinéma, avançait Serge Daney, n'est pas un art visionnaire – tout juste s'il a une petite longueur d'avance sur la couleur du temps. C'est ainsi que l'on doit saluer le refuge audiovisuel bâti par le regard des cinéastes : refuge de feu et de bois, de larmes et de chants, de deuil et d'exil, mais où l'on se sent quand même protégé durablement par ce désir de monde et d'image qui anime ce corpus précieux de notre présent. Avant que le monde ne croule sous les flammes et que la forêt ne dépérisse totalement, les cinéastes y étaient déjà.

On évoque souvent, à propos du travail de Klotz et Perceval, des mots comme « refuge » et « humanité » (cf. Jean-Luc Nancy). On semble moins disposé à souligner, pour les films du couple, leur véritable portée combative. Il ne s'agit pas de choc frontal entre opprimés et puissants, mais de trajectoires mouvementées, de lignes qui ne tiennent pas en place, d'un *bougé* dans le cadre. Leurs films en eux-mêmes sont des mondes, mais fragiles : des blocs d'espace-temps troués, traversés par des intuitions brûlantes, des contradictions parfois, des rêves souvent. La lutte se précise obliquement, par les histoires enfouies que la caméra permet de filmer, par les fils rouges que le montage achève de manière souterraine, confirmant le fait que le passé, le présent, l'à-venir communiquent sans cesse ensemble. Quand Nicolas Klotz affirme que le cinéma est à recommencer, il parle, forcément, en cinéaste : en homme qui décompose le monde pour le recomposer *plan par plan*. Morale modeste que celle d'en finir avec la cohérence – puisque le monde n'en a pas – et que, de toute façon (on le sait aussi depuis Daney), toute histoire doit commencer par le milieu. La méthode de Klotz-Perceval pourrait tenir dans cette séquence magnifique, inoubliable, de l'homme noir qui danse le dos au mur, perdu dans sa transe. On y décèle à la fois la durée-transe (le plan qui respecte le *travail* qui s'effectue en face), la perturbation sensorielle (la musique électro qui accompagne cet homme sans le toucher), la fascination de n'importe qui (cet homme qui, par le pouvoir de l'enregistrement, devient un dieu primitif), la simplicité du dispositif (la caméra qui s'attarde sur l'ombre de l'individu, renvoyant toute la scène à la pureté du mouvement et de l'esprit).

Plus précisément, *Quand la maison brûle*, le frère jumeau, et pourtant si obstinément autre, de *Nous disons révolution*, est composé, significativement, de *courses*. On y retrouve le goût de l'échappée qui anime les cinéastes, eux qui souhaitent fuir la société pour mieux regarder le monde. Mais c'est d'abord dans le sens d'une accumulation effrénée d'images et de sons que le mouvement du film doit être compris : si chaque course est réglée par un noyau (une brève réactualisation de l'histoire des Noirs par les rapports colonialistes pour la première, le périple tumultueux et statique en même temps d'un jeune Noir à Barcelone pour la deuxième), le film se distingue nettement par les dérives quasi-picaresques qu'il orchestre comme malgré lui. Ainsi traverse-t-on la moitié du globe, recréant par là même la route infâme de l'Histoire, depuis le Congo et jusqu'à São Paulo, comme si Nicolas Klotz, déjà auteur, dans les années quatre-vingt-dix, d'un documentaire sur les musiques juives du monde (*Chants de sable et d'étoiles*), avait gardé un certain goût pour l'épopée folle qui se déroule dans l'espace, mais aussi dans le temps, tout en explosant la finalité. Ici, il n'y a rien à « trouver » au sens plein du terme, sinon un bonheur d'être au monde par la danse, sublime tentative de s'oublier au profit de l'extase – pour mieux s'assurer de l'existence de soi. La communauté s'affirme vers la fin, au moment où le film semble s'émanciper des dernières amarres narratives pour déboucher sur une plénitude audiovisuelle qui instaure une fluidité corporelle sous la forme d'un univers qui se suffit à lui-même, où tout est lumière.

L'image devient alors l'outil de préserver la trace de ce monde en ébullition, mais aussi le plus sûr moyen de le regarder en face, attentivement. *Quand la maison brûle* / *Nous disons révolution*, avec leur foi insoutenable dans un cinéma plus libre,

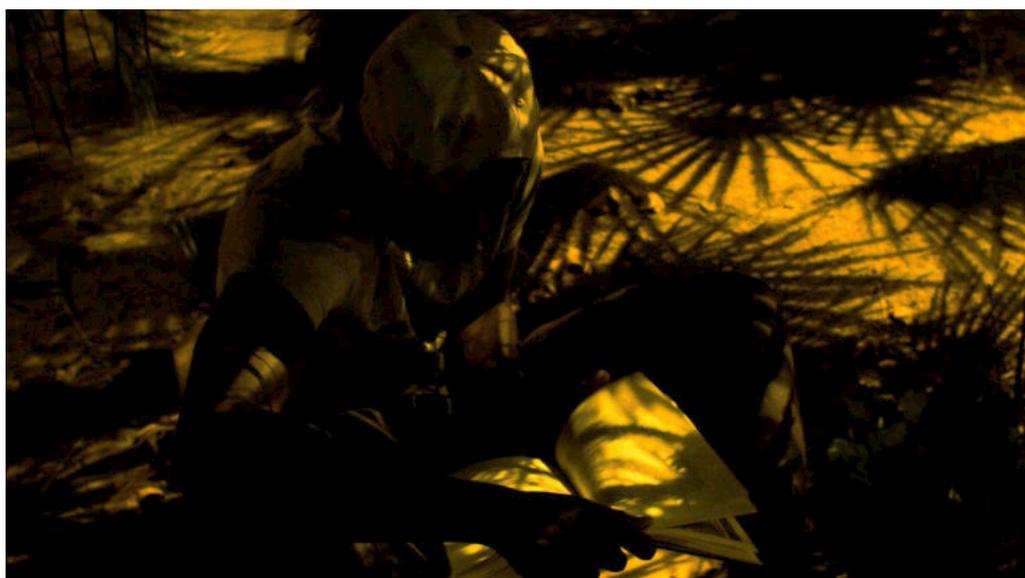
qui n'a peut-être pas encore été inventé, n'ont rien d'une forteresse assiégée : au contraire, les films brillent dans leur générosité envers le tout-image, s'élaborant au fil des rencontres et des hasards, sans programme, mais avec la conscience qu'il faut persévérer à tourner. C'est peut-être le sens à donner à cette frénésie des pistes que les films ouvrent tour à tour, puis délaissent, à savoir la futilité de toute image « bien comme il faut » dans un monde où les images nous viennent de partout et où il est devenu très difficile de trier les bonnes et les mauvaises. Les films tiennent à leur autonomie : ils sont un objet de cinéma parce qu'ils sont le fruit d'un travail et qu'il s'opère dans l'adversité ou l'amitié – il crée du désir, étant lui-même le fruit du désir, celui de voir du monde. L'homme à la caméra n'est plus, dès lors, celui qui fixe l'autre dans un rapport de pouvoir vertical : il est celui qui se confronte à la dureté du monde, qui vérifie que le monde existe encore, bien qu'il passe de plus en plus par l'image. Geste urgent et généreux, *Quand la maison brûle* (le titre vient de Giorgio Agamben) contemple l'apocalypse. Il le fait depuis l'endroit où tout ce qui pourrait être bientôt perdu – la solidarité, le plaisir, le vivre en commun – arrive à exister encore une fois, à briller avec éclat, à s'affirmer sans réserve. ■

L'auteur du texte ci-dessus souhaite remercier chaleureusement Robert Bonamy pour lui avoir fait découvrir le travail de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval.

LA BLESSURE EST UN DÉPLACEMENT

À PROPOS DE *NOUS DISONS RÉVOLUTION*

écrit par **José Sarmiento Hinojosa**



Avant d'être arrivés à la hauteur du Noir, ils s'arrêtèrent, car il avait commencé à chanter. Ils le voyaient, nu, couvert de boue, assis sur un tronc, et il chantait. Ils s'accroupirent, pas très loin, jusqu'à ce qu'il ait fini. Il chantait quelque chose dans sa propre langue, le visage tourné vers le soleil levant. Sa voix était claire, pleine d'une qualité sauvage et triste.

William Faulkner – *Feuilles rouges*

I. Rituels d'exorcisme / l'omniprésence des spectres

Doit-on considérer la situation de post-colonisation filmée à travers la trajectoire de Klotz et Perceval en réalisant *Nous Disons Révolution* comme une analogie de la blessure omniprésente gravée dans tout le pays comme par un couteau furieux ? L'esclavage, cette *situation*, est un spectre qui hante l'histoire et contamine les antipodes de l'existence : géographiquement, spirituellement, politiquement. L'homme noir qui dort abandonné dans les cathédrales gothiques de Barcelone, la troupe de théâtre à Brazzaville, la danseuse du carnaval de Sao Paulo ; ils cherchent tous à exorciser la souffrance grâce à différents éléments de la performance : exercices thérapeutiques, danse comme un rituel chamanique, célébration, mise en scène, chants. Aux quatre coins du globe, dans le sillage d'un processus systémique de déshumanisation qui a duré des millénaires, des hommes et des femmes suturent leur *blessure* avec courage, pour enfin guider ce spectre omniprésent vers sa dernière demeure. Et si l'effort est loin d'être terminé, ces actes de révolte sont constamment accomplis, recommencés, dans un trajet dialectique qui cherche à se résoudre cycliquement.

Dans *Nous Disons Révolution*, la démarche remarquable de Klotz et Perceval consiste à transférer cet effort cyclique dans leur propre exercice cinématographique : filmer est un acte de rébellion, *l'image est révolutionnaire*. Ce processus trouve parfaitement sa place dans la construction constante du documentaire hybride, ou du film-essai, ou du film en tant qu'affirmation philosophique. *Nous Disons Révolution* est autant une œuvre artistique et philosophique hégélienne (et à travers cet aspect, touche tangentiellement le meilleur de Godard ou de Straub-Huillet), et brûle de la flamme révolutionnaire non seulement grâce à ce qui est fixé sur la lentille de la caméra (ce qui est *documenté* ou *recréé*), mais aussi parce que l'image elle-même devient outil de résistance. Quelle autre explication pour ce parcours qui tisse délicatement une étoffe de différentes textures filmiques autoréférencées pour créer une tapisserie sur laquelle un homme pourrait danser ? Le métalangage du film, l'image elle-même, saisit un danseur qui semble utiliser son ombre pour saboter ce qui est projeté, et ce faisant il régénère l'image en une possibilité autre, une toile sur laquelle l'acte du rituel chamanique peut être accompli.

Et si l'image s'ouvre à une nouvelle voie régénératrice, le minutieux exercice du montage compose un essai qui reprend la technique du *cut-up*, où chaque mot parle de guérison et de révolte. En ce sens, Klotz et Perceval développent un arsenal d'images Burroughs-esque qui sont cousues entre elles comme pour suturer la plaie que le film signale ouvertement. Le montage devient un soin, une réparation, une opération chirurgicale. Construire le film en salle de montage est l'analogie de soigner un patient. Et ce patient, c'est le monde entier.

II. Déplacement = $\Delta x = x_f - x_0$

Deux éléments physiquement présents dans le film, la *blessure* et le *masque*, peuvent être vus comme des représentations jungiennes (ou des métaphores ouvertes) et fonctionnent aussi bien dans les deux cas. Mamadou, le personnage qui rôde dans les limbes que sont les rues nocturnes de Barcelone, porte sur le visage une entaille dont il parle ouvertement dans le film. Ce n'est pas un artefact ni du maquillage : Mamadou porte cette balafre – la blessure de l'exil – car elle incarne une douleur qui s'est déplacée depuis son âme. De la même façon, Mamadou, les acteurs de Brazzaville, les danseurs de Bela Vista ont tous déplacé leurs peines personnelles, via la reconstruction, la représentation ou la célébration. Ces actes d'autoguérison servent à apaiser le cauchemar ostentatoire qu'est la colonisation. « La Place Saint Flip Neri est un refuge pour les populations déplacées et semble habitée par les fantômes de la longue nuit coloniale. La main d'Alicia touche le mur plein de trous qui ressemblent aux visions des *Désastres de la guerre* de Goya », m'a dit Nicolas dans un email. Le *déplacement* en tant que condition du migrant, la diaspora de la précarité. Le déplacement du masque, depuis un instrument de rituel jusqu'à un symbole de révolution qui hante l'homme blanc. Le déplacement du *dispositif filmique*, depuis une machine à enregistrer jusqu'à la possibilité d'une subversion.

Dans *Nous Disons Révolution*, les textes et les voix sont réappropriés pour transposer leur sens original dans la construction complexe qu'est le travail sur le

film : William Faulkner, Paul Preciado, Mahmoud Darwich, Anna Seghers, Heiner Müller, Frantz Fanon... Les structures nouvelles qui résultent du traitement des voix – ralenties, accélérées, récitées, découpées – forment une synthèse qui habite tout le film, comme des coutures qui maintiennent l'intégrité de ce documentaire. « C'est une sorte d'archéologie, qui va du documentaire à la science-fiction », dit Nicolas, et sa logique est implacable : pour *découvrir*, il faut générer les conditions de la découverte et dans ce film, les conditions de la découverte (le documentaire) ne peut émerger que des conditions de la fiction ; ainsi, l'émergence de l'hybridité qu'on connaît bien dans l'œuvre de Klotz et Perceval.

Quel que soit l'objet qui se trouve déplacé au final, *Nous Disons Révolution* est le témoignage d'un effort constant de subversion et de révolte, de l'exploration des vraies possibilités d'un cinéma de sécession, un témoignage que Nicolas Klotz et Elizabeth Perceval nous offrent encore une fois comme une possibilité de restaurer le monde, d'en faire un meilleur endroit, une meilleure situation, une meilleure condition.

Filmer comme une chance de guérir. ■



José Sarmiento Hinojosa (Perú, 1982) est diplômé en Arts et Sciences de la Communication et prépare un Master en Histoire de l'Art à la Pontificia Universidad Católica del Perú. Il travaille à la sélection du Festival de l'Appropriation Audiovisuelle MUTA, a participé à la Berlinale Talent Press (Berlin, 2014), à Images Festival (Toronto, 2021), ou encore au Flaherty Film Seminar (NYC, 2021).

Ce texte, ici traduit et légèrement remanié par l'auteur, a originellement été publié sur [Desistfilm.com](https://www.Desistfilm.com).

ENTRETIEN

AVEC NICOLAS KLOTZ

propos recueillis par **Victor Morozov**



Victor Morozov : Après des débuts plus financés, vous avez adopté une trajectoire de production et de création inverse. Depuis plus une vingtaine d'années maintenant, vous pratiquez ce qu'on pourrait appeler un art de la soustraction. Il s'agit pour vous de sortir de l'économie de l'industrie.

Nicolas Klotz : On a toujours été aux bords, en fait. Dedans, dehors. Et déjà, pour le premier film, *La nuit bengali* (1988). C'était une époque assez particulière, la fin des années quatre-vingt. La co-production avec Gaumont donnait le sentiment qu'on faisait le film « dans le système ». Mais à Calcutta, tous les systèmes explosent vite. La ville est trop forte. Il faut tout reprendre autrement. C'est une ville surnaturelle, réellement. Une sorte de fièvre, de réel hallucinogène, avec des personnes qui arrivent de toute l'Inde, des voutours, les gens venus des campagnes qui campent partout dans les rues, une histoire coloniale très forte, une ville marxiste dominée par le système centenaire des castes. Le temps à Calcutta voyage dans plusieurs sens à la fois. Nous travaillions dans 5 langues différentes. Aujourd'hui je me dis que cette ville a sans doute été la matrice de notre cinéma. Faire un film, c'est toujours faire un film à Calcutta... où que tu sois dans le monde. Un éblouissement intérieur et extérieur à la fois. Un premier long-métrage à Calcutta n'était pas du tout évident pour le cinéma français à cette époque. Le film est né du désir fou de tourner dans cette même ville où Renoir avait tourné *Le Fleuve*, 36 ans plus tôt, et avait comme jeune assistant Satyajit Ray qui dans ses magnifiques films, fera voyager la langue bengali dans le monde entier. Calcutta pourrait être une des définitions du cinéma, de ce qu'est une aventure de cinéma. D'autant plus qu'à cette époque, Calcutta était une des villes les plus cinéphiles du monde. Le film a été tourné avec l'argent des débuts de Canal+, l'Avance sur Recettes, la SEPT ARTE qui venait de naître et Gaumont. Comme il était pratiquement impossible de tourner dans les rues tant il y avait de monde, de chaos, de vitesse, de lumière... on savait qu'il faudrait construire quelques décors. Alexandre Trauner avait déjà 80 ans ;

il est venu repérer avec nous puis travailler dans la chaleur tropicale de Calcutta avec Ashoke Bose, le décorateur de Satyajit Ray. Nous avons tourné une partie du film dans les studios de Ray qui y tournait en même temps que nous. Après des semaines de repérages, Trauner avait finalement décidé de construire la rue principale du film autour d'un grand arbre dans le terrain vague derrière le studio. Un no-mans land rempli de serpents où étaient entreposés des matériaux de construction, des outils, des accessoires. Emmanuel Machuel était le directeur de la photographie. Le producteur, Philippe Diaz, qui n'avait même pas 30 ans, venait de produire *Mauvais sang* de Leos Carax et produisait *Les amants du pont neuf* en même temps que *La nuit bengali*. J'ai beaucoup appris sur ce film en pensant longtemps que j'avais surtout appris ce qu'il ne fallait pas faire. Mais pendant notre rétrospective, le Centre Pompidou a projeté une copie 35mm sauvée par la Cinémathèque française. Je n'avais pas revu le film depuis au moins 25 ans. En le revoyant aujourd'hui, j'ai compris que le cinéma travaille dans un tout autre rapport au temps que nos cerveaux très linéaires. Le cinéma échappe par nature au temps dans lequel nous pensons vivre. Le futur est déjà là, dans un premier film. Mais il ne s'agit pas vraiment d'un chemin inversé. De *À bout de souffle* au *Livre d'image*, Godard a toujours eu cette idée de s'éloigner de plus en plus de là où il est parti. Le cinéma que nous faisons n'est pas un cinéma sédentaire. L'industrie n'a jamais été L'industrie n'a jamais été notre truc, seulement un moyen. Hier, il restait peut-être encore quelques bonnes raisons pour continuer à se battre pour y travailler. Mais aujourd'hui, il est quasiment impossible de rester cinéastes dans l'industrie. En tout cas, pour le cinéma que nous faisons. Les portes sont trop étroites, tellement limitées. Et elles le seront plus encore demain. C'est une catastrophe, mais pas seulement une catastrophe, c'est aussi une libération. Un horizon majeur pour le cinéma. Un horizon à la portée de tous s'il s'engage dans un radical changement de monde pour décrire cette grande catastrophe historique qu'est la colossale machine de destruction du vivant et des images du vivant.

VM : Même dans ce contexte absolument hostile envers toute œuvre qui bouscule les habitudes des financements habituels vous arrivez à tourner, à produire, à faire des films.

NK : C'est le nerf de la guerre. Les enjeux de la « production » sont aussi importants que ceux des images parce que la production (pas l'industrie) est vraiment au cœur de la création. Et elle est d'autant plus vitale aujourd'hui que la bataille menée depuis 25 ans pour garantir réellement la distribution en salles du cinéma dit *d'auteur* est déjà quasi-perdue. « Produire » est un vaste chantier qui engage tout ce qu'est le cinéma et ses capacités de renouvellement. Elisabeth et moi avons appris à travailler en évitant de compter sur tout ce qui pourrait être habituel. D'une part, parce que l'habituel est devenu l'exception et quand l'habituel devient la règle, ça produit juste des films habituels. Aujourd'hui nous ne comptons que sur ce que nous écrivons, les images que nous tournons et sur ce second tournage qu'est le montage. C'est cela notre chantier. Ecrire, filmer, monter. Dans cet ordre ou dans un autre, selon les nécessités du film. Mais sans un minimum d'argent et quelques compagnons dans la production, la distribution et la diffusion ; c'est devenu très difficile. Tous les cinéastes se confrontent à leur manière à ce chantier qui crée les conditions objectives dans lesquelles les films se font. Le cinéma n'a jamais été une activité solitaire. Depuis 5 ans, très concrètement, Rasha Salti (la Lucarne d'ARTE) et Thomas Ordonneau (Shellac) nous ont accompagné sur *L'héroïque Lande* et *Fugitif où cours-tu ?*, *Nous disons révolution* et *Quand la maison brûle*. Mais aussi Judith Revault-d'Allonnes et Sylvie Pras du département cinéma du Centre Pompidou qui avaient organisé notre rétrospective au Centre Pompidou l'hiver dernier. Des festivals de cinéma comme le FID Marseille, le Cinema du Réel, le Festival de Locarno, la Viennale, Doc Lisboa, le Festival dei Popoli... Certaines commissions du CNC qui soutiennent des projets plus audacieux. Gaëlle Jones et Perspective Films sur *Chant pour la ville enfouie* que nous présentons au Festival de Locarno cet été et avec qui nous travaillons sur les 2 films que nous écrivons en ce moment. Cela a permis de créer une petite constellation de compagnons, de financements et de diffusion. *Nous disons révolution* était au départ notre réponse filmée à la question rituelle du Centre Pompidou *Où en êtes-vous ?*. Les films réalisés pour cette collection ont habituellement des durées qui varient entre 8' et 20'. *Nous disons révolution* est un long-métrage de 107'. Avec Rasha et Thomas nous avons pu inventer ensemble un

rapport de travail qui assure à nos films la liberté dont ils ont besoin. Nous commençons à tourner sans financements et fuignons ensuite entre les cases administratives très cloisonnées de la télévision et du cinéma, du documentaire et de la fiction. Entre la sortie salle classique et celle que nous allons bientôt explorer avec Shellac et le Club Shellac, mixant la sortie salle, la plateforme et l'édition DVD. L'ambition expérimentale du Club Shellac ressemble un peu à la manière dont nous avons fait *Nous disons révolution*. L'idée de distribuer ce film un peu comme il a été fait, nous intéresse beaucoup. Il s'agit plus de circulation et de mouvement que de s'installer dans l'actualité. La circulation des images, des idées, des salles, des spectateurs, des débats. Travailler sur la distribution en termes de vitesses et de légèreté est un horizon intéressant pour le cinéma inhabituel. Tout ce qui peut échapper à l'habitude crée de belles promesses. La liberté créatrice de la Lucarne est absolument unique aujourd'hui. Même si c'est un très petit espace, il est grand ouvert sur le monde et notamment sur le cinéma des pays méditerranéens. Rasha Salti est disponible, très exigeante, avec un regard à la fois bienveillant et très critique, ne craignant pas les projets audacieux. Elle s'engage entièrement dans le travail sans jamais prendre une position de pouvoir. Le dialogue avec elle est toujours très constructif. La Lucarne reflète le réel du monde et celui des conditions de production dans lesquelles les films se font. Elle puise dans toutes les révolutions esthétiques et narratives qui ont eu lieu dans le documentaire à travers le monde ces 20 dernières années. Une révolution (en cours) qui n'a pas encore eu lieu dans le cinéma de fiction qui reste encore très attachée à son glorieux passé, à ses lourdeurs techniques et ses coûts exorbitants. Mais « produire » veut aussi et peut-être surtout dire « produire » des idées, des techniques, des rapports, et nous dialoguons beaucoup avec tous nos compagnons de route. Mikaël Barre qui mixe nos films depuis 10 ans, Loup Brenta qui travaille avec nous sur la couleur depuis *Mata Atlantica* (2016), Saad Chakali et Alexia Roux (*Des nouvelles du front cinématographique*), Nicole Brenez (chercheuse en cinéma), Robert Bonamy (chercheur, éditeur et cinéaste), Antoine de Baecque (historien du cinéma), Thomas Guillot (un jeune ami sorti du Fresnoy). Cet atelier très informel et amical de production d'idées et de techniques, est venu combler pour nous l'effondrement de la critique de cinéma. La critique était pourtant une des inventions majeures du cinéma. Aussi importante et agissante que l'avènement de l'image. La critique est un peu le négatif de l'image. Sans elle, le cinéma se dissout dans les habitudes qui détruisent le cinéma, le renouvellement des générations de spectateurs en salle ne se fait plus. Je parle de la critique, pas des critiques. La pression exercée par les intérêts financiers sont devenus trop fort. La critique s'est sans doute déplacée, loin des revues officielles et des médias. Mais elle ne peut pas réellement se renouveler si le cinéma se rêve encore comme un cinéma du marché.

VM : Dans un autre texte, vous dites justement que le cinéma, aujourd'hui, ça ne veut plus dire uniquement savoir-faire, mais aussi « savoir-défaire, des équipes, des plans de travail, des horaires, des réflexes, des pressions d'argent »...

NK : Oui, bien sûr. Depuis longtemps déjà. C'est par là qu'il faut commencer. Se défaire du langage même avec lequel nous faisons les films. Se défaire des formats imposés au *scénario* et de la brutalité des temporalités des financements actuels. Se défaire du jeu *parfait* et rassurant des acteurs. Garder la fragilité et la maladresse qui appartiennent à leurs langages secrets. Le rapport de force est devenu radical. Aujourd'hui soit tu es dedans, soit tu es dehors. L'entre-deux, ce qu'on appelait près de 40 ans « les films du milieu » est un concept désuet né dans les années 80 quand Canal Plus avait besoin de s'engager dans le cinéma français pour se faire une place. Cela a produit un modèle de films d'auteur français qui semble avoir beaucoup de mal à se renouveler, notamment à cause de son coût exorbitant. Le cinéma se déplace continuellement depuis ses origines et les technologies nécessaires pour démocratiser le cinéma sont devenues très accessibles. Démocratiser, au sens d'élargir, rendre accessible, tout reprendre. Pas dans le sens néo-libéral où démocratiser veut dire imposer partout les blockbusters et des séries interminables qui reproduisent en pire les systèmes dominants du cinéma du marché. Dans l'industrie c'est le système financier qui conçoit et valorise aujourd'hui les actifs (les films). Elle impose une manière de regarder le monde, de parler, de se vendre, de travailler, qui s'insinue jusque dans les moindres détails, relayés ensuite par les médias qui se chargent de la communication et de la consommation. C'est un

cinéma mondialisé qui intéresse avant tout les structures qui en dépendent financièrement. Pendant notre rétrospective l'hiver dernier, le Centre Pompidou avait organisé un atelier dirigé par Robert Bonamy autour de *Paria*, *L'héroïque Lande* et *Nous disons révolution*. L'atelier était ouvert aux étudiants et étudiantes de cinéma, des beaux-arts, de théâtre, d'anthropologie... Des jeunes gens de 23-25 ans qui pour la plupart avaient déserté les salles de cinéma commerciales déjà depuis quelques années. Les places de cinéma étant par ailleurs devenues tellement chères. C'est quasiment une position politique. Ils ne veulent pas participer à cette industrie en tant que spectateurs. Et ils fuient tout autant les plateformes d'images-aéroports-autoroutes. En cherchant d'autres manières d'être spectateurs, ils cherchent d'autres manières d'être au monde. Si on croit un peu au cinéma, on comprend très bien ce que ça veut dire. Quels horizons en commun pouvons-nous organiser ? Sur quelles modèles de salles de cinéma pouvons-nous travailler ? La catastrophe climatique et le massacre industriel des mondes vivants sont au cœur de leurs préoccupations. C'est une prise de conscience radicale qui dépasse et échappe totalement au cynisme de l'entre-soi du cinéma néo-libéral. Pour ces jeunes gens, l'actualité du cinéma est déjà fossilisée. Depuis que nous avons déménagé à Fécamp il y a dix ans, Elisabeth et moi projetons beaucoup de films chez nous. Nous n'avons jamais vu autant de films que ces dix dernières années. Sans suivre l'actualité, ni la critique, plus du tout les médias. Juste organiser la circulation dans notre maison, de films venant de partout, de toutes les époques. Avec l'arrivée du numérique, faire encore des films comme au siècle dernier n'a plus aucun de sens. Trop lourds, trop chers, trop de personnes à s'en mêler, trop de compromis avec les esthétiques et les méthodes de travail dominantes. L'arrivée du numérique est une rupture majeure dans l'histoire du cinéma. Le grand choc pour moi était *Film Socialisme* (2010), mais déjà *Notre musique*, qui est un des derniers très grands films du siècle dernier même s'il a été fait en 2004 et en 35mm. Avec les films de Tariq Tegua que j'admire beaucoup, *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2007), j'ai vraiment eu le sentiment d'assister à l'apparition d'un nouvel horizon qui a balayé presque tout ce qui se faisait à cette époque. Toute l'œuvre de Godard et celle de Lynch nous ont fait don de cette liberté-là. Faire des films absolument libres, sinon à quoi ça sert ? C'est une des plus belles questions posées par le cinéma à notre époque. Ce n'est pas une question économique bien qu'elle entraîne d'énormes conséquences économiques. C'est une question politique, anthropologique, qui participe à celles de la destruction du vivant. Et nous le savons tous, il n'y a aucune solution technique pour mettre fin à l'effondrement dans laquelle nous sommes pris. Faire du cinéma aujourd'hui engage un changement radical dans notre manière de penser et d'être au monde. Il faut libérer les images de la toute puissance prédatrice de l'argent et de son imaginaire en ruines, ce qui est loin d'être simple.

VM : Il y a effectivement ce sentiment paradoxal aujourd'hui – et vous vous placez par votre manière de travailler au cœur du débat – où, d'un côté, on nous dit (et c'est vrai) qu'avec les caméras numériques qui sont de plus en plus légères il y aurait une facilité incroyable à exercer le métier de cinéaste, et, d'un autre côté, force est de constater que les conditions de la pratique ne s'allègent pas, en fait. Même les jeunes cinéastes, dès qu'ils pénètrent un peu dans le milieu, ont envie de « faire comme » quelqu'un d'avant...

NK : Mais faire des films « comme avant » dans un monde qui n'a plus aucun rapport avec « avant » est juste un fantasme. Il vaut mieux chercher à faire des films « comme demain ». Etre cinéaste n'est pas un métier. Un travail, ça oui, mais pas un métier. C'est banal de le dire, mais chaque film est un premier film. Bergman disait ça déjà il y a 50 ans. S'il le disait avec autant d'évidence, c'est parce que son métier - le théâtre - le protégeait contre les routines désastreuses du cinéma. Les économies du cinéma argentique du siècle dernier étaient souvent brutales mais elles n'avaient rien à voir avec le brutalisme financier d'aujourd'hui. Les producteurs, les réalisateurs, les spectateurs, avaient tellement plus de place. Les distributeurs pouvaient prendre tellement plus de risques parce que les salles de cinéma étaient des lieux de vie, des lieux d'initiation, de transmission, des rendez-vous amoureux, amicaux, politiques, suivies de discussions toute la nuit. Les salles étaient vraiment obscures au XXe siècle. Le cinéma nous arrivait du monde entier, mais n'était pas mondialisé. Il était singulier, souvent très peu cher, audacieux, les cinéastes étaient nos grands frères, nos grandes sœurs, et faisaient les films les un.es avec les autres.

Le cinéma était un monde électrisé par toutes sortes de bandes et de sous-bandes de cinéma et leurs followers. La mondialisation du cinéma s'est faite sur la liquidation de cette vitalité-là. Avec des films sur-financés, sur-exposés, sur-présents, sur-dominants. Aujourd'hui les salles de cinéma commerciales ont perdu leur obscurité. On n'y voit plus rien tant l'argent, le luxe, les performances numériques et médiatiques, éblouissent les écrans. Mais dans un même temps, les nouvelles caméras et les logiciels de montage ont ouvert de si nombreux et nouveaux horizons. À l'époque de la mondialisation du cinéma, il faut recommencer le cinéma. Recommencer à penser, à s'écouter, à se rencontrer, à vivre, à filmer et penser le monde avec le vivant. Pour Élisabeth et moi, c'est ça depuis 10 ans dans notre vie : recommencer le cinéma. La mort du cinéma annoncée par Godard et Serge Daney était un concept très fort pour notre génération. Les films qu'on a faits au passage du siècle, comme *Paria* (2001), *La Blessure* (2004), *La Question humaine* (2007), *Low Life* (2011) étaient tous hantés par cette idée que c'étaient peut-être les derniers films, que quelque chose était en train de disparaître vraiment du cinéma. Que ce soit vrai ou pas n'était pas la question. C'était une sorte d'intensité créatrice, de défi lancé aux cinéastes et à la critique. Quand on a commencé à tourner à notre rythme, sans attendre les financements, on s'est tout de suite rendu compte que filmer un visage sans les lumières de cinéma, sans plans de travail, sans une armée de gens derrière nous, était une immense opportunité. Filmer un paysage, des villes, des animaux, la lumière. Explorer les différences entre un plan financé et un plan non financé. Autant dans des projets de films épiques que des films minimalistes. Aussitôt que tourne une caméra, on célèbre l'existence du visible. Pas celle de l'argent. Il fallait être très fort à Hollywood avant la Nouvelle Vague pour empêcher les logiques de l'argent de rendre les rapports de travail impossibles. Aujourd'hui, il faut juste être très docile. Cette réflexion manque aujourd'hui dans les écoles de cinéma. Célébrer le visible, comme disait Jonas Mekas, c'est protéger l'existence de cet instant éphémère et très libre, qui est un instant du cinéma. Tu sens cette célébration autant dans un film de Mekas ou de Godard que dans *La Roue* d'Abel Gance, les films de Boris Barnet, de Renoir, de Teguiá, les films de Lav Diaz, de James Benning... et de tant d'autres, sans hiérarchiser.

VM : Je noterai quand même chez vous ce besoin constant de nouer du lien, de rester dans une constellation d'amitiés...

NK : De toute façon, le cinéma, c'est la possibilité d'une communauté. La communauté de ceux qui n'ont pas de communauté écrivait Agamben en 1990 (*La communauté qui vient*). Sinon pourquoi faire des films ? A partir du moment où une caméra tourne, on est le monde, le monde vient à vous. Les gens qu'on filme dans *L'héroïque Lande*, même s'ils sont une toute petite partie du monde, ils sont le monde. On n'est jamais seuls quand on filme. Après, la question des spectateurs, c'est beaucoup plus compliquée. Quand Chaplin faisait ses films, il y avait autant de gens sur les écrans que dans les salles. Chaplin filmait le peuple et le peuple venait se voir dans les salles. Le prix d'une place de cinéma était celui d'une baguette de pain. Avec les salles mondialisées, les films sont mondialisés, les regards, les rituels, les rêves aussi, forcément. Alors, faire des films aujourd'hui pour un spectateur mondialisé assailli par des milliards d'écrans numériques de toutes les dimensions, c'est de plus en plus, forcément aussi, réduire le cinéma aux blockbusters qui en sont les symboles financiers, les icônes mythologiques. Le cinéma d'auteur est condamné à mort dans le cinéma mondialisé. Il faut absolument défaire nos regards de cette tyrannie. C'était un des rôles majeurs de la critique ; défaire le regard de la tyrannie des esthétiques sur-dominantes. Apprendre à voir autrement, ailleurs, par d'autres moyens. Élisabeth et moi parlons avec beaucoup de monde, sans aucune hiérarchie. Nous ne faisons partie d'aucun groupe, nous ne participons à aucun entre-soi. L'expression que tu utilises - une constellation d'amitiés - est très inspirante. Certains amis ne sont plus là, d'autres vivent avec nous, d'autres sont à venir ou se sont éteints, mais leur lumière nous éclaire encore. Les amitiés habitent le temps. C'est avec cette lumière que nous travaillons. Tant qu'elle circule, nous circulons avec elle. Nous ne filmons qu'à partir des rencontres, des autres, et nous ne renions jamais cette dépendance heureuse. Même lorsque nous tournons seuls Élisabeth et moi, nous sommes très vite assez nombreux. Nous commençons à réunir les personnes avec qui nous allons faire nos 2 prochains films. Cela prend du temps mais sans ce temps-là, il nous est très difficile de faire nos films.

VM : Cette impulsion centrifuge, cet attrait de la marge se trouve d'ailleurs au centre de vos derniers films, qui en témoignent comme d'un véritable art de la fugue.

NK : La marge, c'est les films qui occupent les salles de cinéma commerciales. *Manifestations*, le livre de Nicole Brenez est très éclairant à ce sujet. L'histoire du cinéma n'est pas réductible aux produits filmiques légitimées par l'industrie néolibérale. L'histoire du cinéma est un cosmos. Filant autant vers l'infiniment petit que vers l'infiniment grand. Si nous travaillons aujourd'hui à la marge du « monde du cinéma néolibéral » c'est parce que c'est là que nous rencontrons le monde. Nous essayons de faire entrer le monde réel dans les financements de nos films. Il ne s'agit pas produire du divertissement ou de l'entre-soi, mais de produire du réel. Le monde est beaucoup plus fort, te donne beaucoup, beaucoup plus, que l'industrie. On ne peut rien inventer en se coupant du monde réel et le monde réel n'a plus de place dans l'industrie de cinéma. Si tu peux inventer des nouvelles manières de travailler c'est parce que le monde t'invite à le faire. Par les rencontres, les visages, les animaux, la lumière, les paysages, les bouleversements, le climat, les guerres, les luttes, le désespoir, l'amour, l'actualité, l'histoire, la poésie, les livres, la beauté... Quand la critique disait à Bernard-Marie Koltès que *Quai Ouest* était une pièce sur les minorités, il répondait : « Mais non, les gens dans *Quai Ouest*, c'est la majorité. La majorité des gens vivent comme ça. » Le monde des pauvres est plusieurs centaines de millions de fois plus grand que celui des riches. Nous, les êtres humains, ne sommes pas des êtres « capitalistes », nous sommes des êtres cosmiques. Si Sun Ra a autant parlé du cosmos dans sa musique, ses poèmes, ses textes, c'est parce qu'il avait compris que la négrophobie du monde blanc était tellement puissante que les Afro-Américains n'avaient aucune place sur cette terre. Space is the place. L'amitié est aussi une énergie cosmique. Au lieu d'investir dans des centrales nucléaires, on ferait mieux d'investir dans des subventions universelles qui permettraient à tous les êtres humains de sortir de la précarité économique et psychique. Pas par un calcul électoral, juste par amitié pour le vivant. L'amitié transgresse toutes les frontières. Elle peut sauver nos vies comme elle peut les empoisonner. Par exemple, la bonté, dans les films de John Ford. Toujours attaquée, méprisée, raillée, liquidée, mais toujours elle se lève comme un soleil dans le prochain plan. Le visage de Will Rodgers dans *Dr Bull* est un totem aztèque. Celui du *Sergent Rutledge*, un pharaon égyptien.

VM : Il est sûr que la force cosmique de l'amitié traverse *L'héroïque Lande* surtout, mais aussi *Nous disons révolution*. Il ne s'agit pas du tout d'éluider l'idée de la souffrance ou de la misère que ces personnes traversent, mais de les intégrer à un autre dispositif, capable de montrer la richesse sensible qu'il peut y avoir dans ces communautés instables, occupées qu'elles sont à construire le lendemain...

NK : Toutes ces personnes inventent des formes de vie comme nous devrions déjà le faire depuis 50 ans, puisque notre planète, en pleine combustion, blindée de guerres de toutes sortes, est déjà une fournaise infernale pour des milliards de personnes. A Bagdad il fait 50° en ce moment. Nous, les habitant.es des pays dits « riches » seront peut-être bientôt exilé.es de nos vies d'avant. Nous déplacer, déplacer nos vies, individuellement et collectivement, deviendront (sont déjà) peut-être une nécessité. Les personnages qui habitent notre cinéma ont beaucoup d'avance sur nous. Ils se sont pris et se prennent encore la colonisation en pleine face, le racisme, toutes les formes de répression et de précarités. Ils ont beaucoup lutté, luttent encore pour s'en émanciper et reprendre l'initiative de leurs vies. Ils inventent des modes de vie, des valeurs, qu'ils peuvent nous transmettre. L'histoire de l'humanité est traversée depuis toujours par les migrations des peuples. Les mondes nomades ont toujours été très organiques, pleins de motifs, de variations, de renouvellements, de formes de vie résistantes. Dans les villes comme dans les déserts. Le monde sédentaire s'est tellement coupé du monde, s'est tellement refermé sur lui-même. Il s'est emprisonné dans ses propres frontières et quand ces frontières ne suffisent pas pour évacuer le reste du monde, il construit des pays entiers de murs plus rétrécis encore ? Jusqu'à produire un méga-dôme de gaz carbonique de la taille de plusieurs continents pour s'emprisonner davantage. *Nous disons révolution* n'est ni un documentaire, ni une fiction, c'est les deux en même temps. Le film privilégie l'organique, les échanges électriques, les ondes rythmiques de l'activité cérébrale, le mouvement collectif. Nous l'avons « tourné » dans notre salle de montage avec des matériaux filmés à

Brazzaville, à Barcelone, à Sao Paulo, qui attendaient dans nos disques durs depuis quelques années. Les images prennent vie dans le mouvement du montage, dans leurs vitesses, leurs rythmes, leurs ellipses. D'une certaine manière, la table de montage était un nouveau plateau de tournage. Autrement que les Gianikian ou JLG, mais en s'inspirant de leur absolue liberté artisanale. Pendant les deux années de montage du film, nous nous sommes peu à peu rendus compte que *Nous disons révolution* dessinait à travers ses quatre courses - *Les feuilles rouges*, *T'es filmé t'es vendu*, *White Paranoïa*, *L'avenir en feu* - une ligne droite qui mène de l'esclavage à l'accélération de la 6e extinction. Une sorte de fresque de science-fiction qui, en une centaine de minutes s'étend sur plusieurs siècles.



VM : Je voudrais aussi évoquer cette fièvre figurative qui semble s'emparer de vos films les plus récents, qui passe aussi par une invention constante dans l'image, à la recherche d'autres couleurs possibles, d'autres cadrages, d'autres manières de faire récit. Vous ne craignez pas de faire des images « pas comme il faut ».

NK : C'est vrai que je ne sais pas trop ce que c'est, « des images comme il faut »... Pour *Paria*, *La Blessure*, *La question humaine* et *Low Life*, nous construisions des cadres à partir de la mise en scène. C'est-à-dire du scénario, des acteurs, des lieux, du matériel électrique, de la lumière des projecteurs, des financements, des nécessités du plan de travail. Mais depuis, l'idée même de *mise en scène* a été colonisée par les systèmes financiers et leurs filiales esthétiques. La fiction coût tellement chère qu'avec trois fois plus d'argent qu'il y a dix ans, le temps de travail est devenu trois fois plus court. C'est pourquoi la lumière est si importante. Travailler exclusivement avec les lumières existantes, sans ajouter de projecteurs, permet de repenser entièrement la préparation et le tournage. Se déplacer vers d'autres lieux de tournage, chercher d'autres manières de cadrer, de travailler différemment avec les personnes que nous filmons. Cela permet de prendre d'autres formes de risques dans les cadrages, dans l'écriture et le choix des *acteurs*. Chercher, puis trouver un cadre, n'a rien à voir avec fabriquer et éclairer un cadre. Elisabeth et moi travaillons aujourd'hui davantage en termes de rushes, de durées immobiles ou en mouvement. La caméra tourne, s'arrête, reprend. On ne passe pas 3 heures entre chaque plan pour régler la lumière. Et surtout, on est à l'écoute de la lumière, on travaille directement avec elle dans une toute autre temporalité. Si elle n'est pas là, on reprend plus tard. Comme nous travaillons à quelques uns, ça n'est pas grave. Ça laisse beaucoup plus de temps pour entrer dans l'intimité du film.

VM : Faire des images comme il faut, c'est-à-dire avoir recours à des cloisonnements qui font que l'expérimental est de l'expérimental et demeure invisible, la fiction policière est de la fiction policière et va dans les salles, etc.

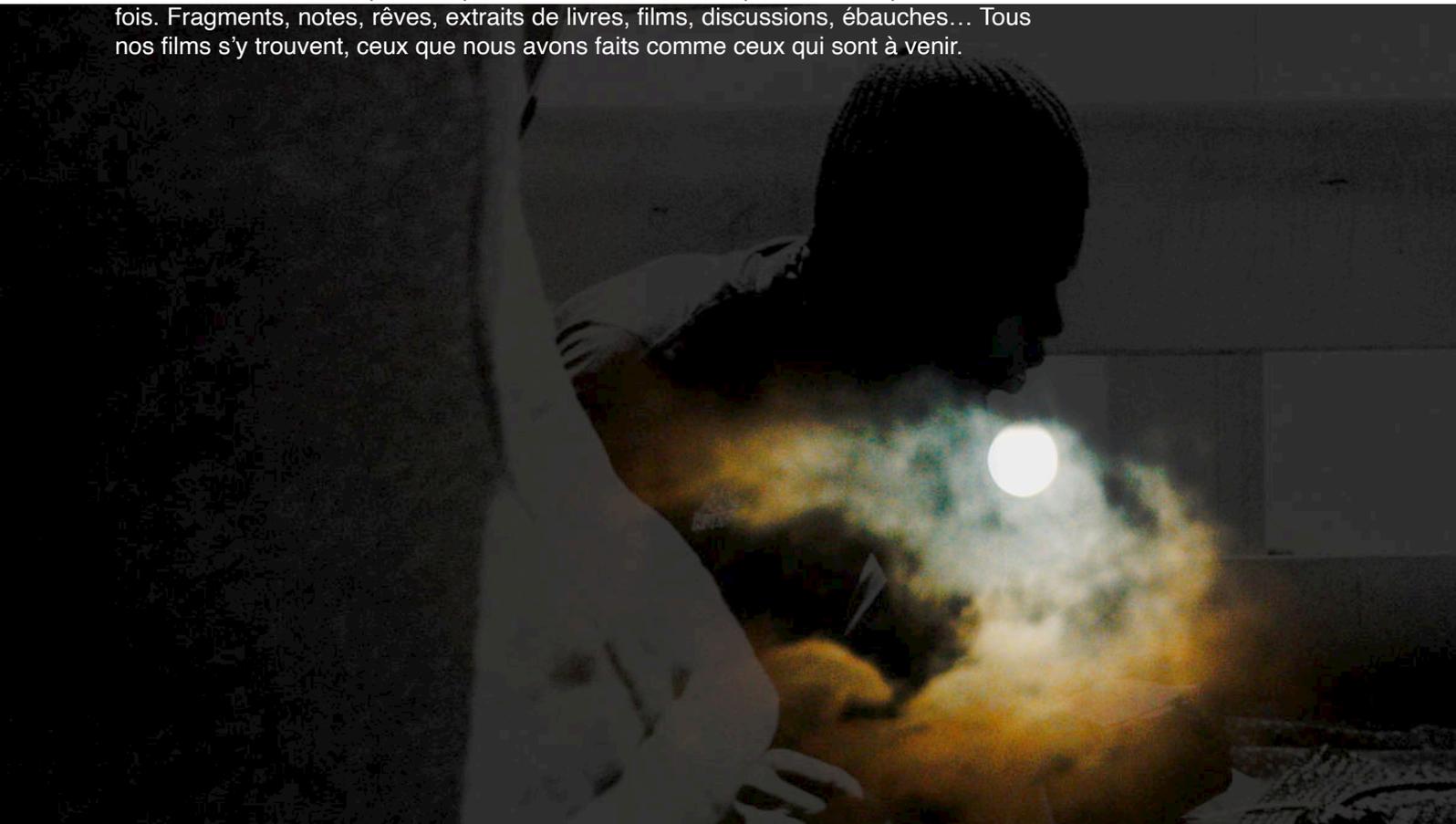
NK : Je pense que tout est trop. Il faut faire autrement. Aujourd'hui, on demande aux cinéastes d'être des chefs d'entreprise. Le look de la mise en scène, de l'image, le genre du film, « le sujet », sont devenus les principales stratégies de communication des films. Un marketing esthétique très repérable pour fabriquer des consensus, alors que le consensus est une des passions tristes les plus toxiques de notre époque. Malgré l'immense bonheur que nous avons à voir des films en salle, en dehors du Reflet Médicis, du St. André des Arts, la Baleine à Marseille, et de quelques autres, nous n'allons presque plus dans les salles commerciales à Paris, tant ce contexte est devenu pesant et pèse sur le désir de voir les films.

VM : Voilà, c'est un système de reconnaissance facile.

NK : Une sorte de marque, de design, de logo, qui transforme l'expérience intérieure d'un film en réseaux sociaux, écrans addictifs, publicités permanentes qui s'immiscent dans les rêves. Ça produit des variations à l'infini des mêmes modèles de films, des même mots et des expressions, où tout est vécu, jugé, rapporté, oublié, en quelques jours et fini par se ressembler grâce au numérique qui rend techniquement tout possible. Il faut absolument exploser les règles, les ignorer, les casser, les déplacer, les retourner, inventer les siennes ; pas pour faire bizarre mais parce qu'on filme le vivant, pas des robots.

VM : C'est pourquoi les films que vous avez tournés récemment ont exigés de votre part une ré-appropriation de la technique. On voit dans un film aussi ce côté presque tangible du travail que suppose l'apprentissage du fonctionnement de la caméra. C'est comme Mekas...

NK : Oui, absolument, l'artisanat de l'image et du son. Travailler avec nos mains. La caméra et le logiciel FCPX sont nos canevas quotidiens. Et comme nous montons nos films chez nous depuis 10 ans, notre salle de montage est devenue notre atelier principal. Un peu comme l'atelier d'un peintre et d'un petit studio de musique. Canevas, écran, couleurs, sons, pinceaux, crayons, logiciels. Nous arrivons au mixage et à l'étalonnage avec des partis-pris déjà très affirmés qui ouvrent le dialogue avec Mikaël Barre et Loup Brenta. Ensuite nous cherchons à préciser ensemble. Mikaël me conseille des logiciels qui me permettent d'aller très loin dans l'exploration du son dès le début du montage. Le travail du son rejoint celui de la couleur. Mais nos films puisent avant tout dans ce qu'Élisabeth écrit dans ses nombreux carnets, ce qui nous permet de travailler dans plusieurs temporalités à la fois. Fragments, notes, rêves, extraits de livres, films, discussions, ébauches... Tous nos films s'y trouvent, ceux que nous avons faits comme ceux qui sont à venir.



Mes carnets à moi, c'est plus la photographie. C'est une recherche permanente. Il y a un rapport sororal entre l'appareil photo et la caméra. Photographier un peu sérieusement ressemble vraiment beaucoup à faire un film. Il faut du temps, beaucoup de temps, beaucoup de pellicule et de rencontres. Je suis au cadre de tous nos films depuis *La blessure*. Être au cadre, c'est être dans le film. C'est travailler depuis ce que la caméra permet d'impressionner sur le négatif 35mm, enregistrer sur la bande vidéo digitale ou dans le capteur numérique. Cela faisait 10 ans que nous filmions nos *Dialogues Clandestins* en vidéo digital et puis la découverte de la petite caméra BlackMagic a été pour moi une véritable révolution. Notamment parce qu'elle permet de travailler dans des conditions lumineuses minimales. Là aussi, immense apport de JLG à l'histoire du cinéma. En 35mm et en vidéo. Pas de projecteurs. Juste la lumière naturelle et celle des personnes que nous filmions. Les photographes n'éclairent pas. Ils cherchent des lieux, des lumières, des rencontres, des états. On choisit un objectif, une sensibilité, on expose, on choisit un diaphragme, une vitesse, on développe, on explore le rapport entre l'argentique et le numérique... Une des choses qui me passionne le plus chez les photographes que j'admire, c'est leur rapport à la lumière. Ils prennent beaucoup de risques avec la lumière, avec leur manière d'exposer la pellicule, le temps de pose et le mouvement. Ils ne rajoutent rien. Michael Ackerman, JH Engstrom, Alisa Resnik ont des univers photographiques très impressionnants qui posent de nombreux défis au cinéma, à la fois en termes de documentaire et de fiction. Puisqu'ils arrivent à faire des choses aussi extraordinaires seules, pourquoi le cinéma devrait-il toujours envahir le réel comme une armée d'occupation ? Eclairer la vidéo aujourd'hui n'a aucun sens si ce n'est de tenter (religieusement ?) d'imiter la photographie des grands maîtres anciens qui éclairaient la pellicule depuis le hors-champ. Avec la vidéo, c'est l'image elle-même qui éclaire. Dans *Nous disons révolution*, toute une partie du film est tournée à Barcelone, dans des quartiers où la lumière nous intéressait beaucoup. La lumière, les gens qu'on rencontrait la nuit dans cette lumière, dans ce quartier. La manière de nous réunir et de travailler ensemble dans cette lumière inspiraient autant les textes qu'Élisabeth écrivait pendant le tournage que ce que nous filmions. Je me souviens d'une interview de Fellini sur Rome dans lequel il disait que Rome était comme un grand appartement, avec des couloirs, des pièces, des passages, des places... Dans *L'héroïque Lande*, être là avec celles et ceux que nous rencontrions dans la lande, avec la petite caméra, sans leurs poser des questions, sans leur demander de faire quoi que ce soit. Tout le film s'est improvisé comme ça, en partant de la lumière qui posait en permanence des défis de cinéma. On commençait à tourner avec comme seul parti pris, jamais des prises de moins de trois minutes. On avait la sensation d'entrer dans le temps, de travailler avec le temps. Avec eux, dans le temps. Pas un temps de cinéma avec « action », « coupez » etc... le temps lui-même. On ne peut pas faire ça si on est plus de deux ou trois. Du coup Élisabeth qui enregistrerait le son prolongeait son travail d'écriture avec l'enregistreur sonore. En inventant sur le moment des partis-pris sonores très différents d'un ingénieur du son « professionnel ».

VM : C'est aussi grâce à votre volonté de renoncer à l'armée du cinéma que vous avez pu instaurer une relation égalitaire avec ceux que vous filmez.

NK : ... la démocratie (rires). Godard, Straub et Huillet. À partir du moment où tu as vu quelques-uns de leurs films tout ce blabla de l'Auteur de cinéma avec un grand A devient obscène. Le cinéma c'est des images et des sons qui se transmettent d'un film à l'autre, d'un peuple à l'autre, d'une époque à l'autre, et qui transforment durablement le cinéma, pas pour l'enfermer dans des modèles usés (... ou dans des musées).

VM : Il y a aussi le fait que vos films deviennent de plus en plus musicaux et que la danse envahit l'image, que le geste est sublimée. On trouve dans vos derniers films surtout, des séquences entières dévouées à la danse, qui instaurent une durée du corps, une attention à la manière qu'a le corps d'occuper un espace.

NK : Dans *Paria* il y avait cette scène avec Gérald Thomassin qui chante *La fille aux yeux menthe à l'eau* dans la bus de ramassage. On avait pris le temps de filmer la chanson entièrement. Quelque chose qui dans une situation aussi tragique, frôlait la comédie musicale, tout en ne l'étant pas. Au cœur des ténèbres. Dans ce champ-contrechamp un peu brechtien, on voyait deux mondes, séparés par une vitre. Les

nafragés de la rue et les ramasseurs chantaient la même chanson. C'est quelque chose qui vient de John Ford. Il y a toujours chez Ford un moment où ça danse, où ça chante. Dans le désert où ils montent un plancher pour danser, ou bien des soldats qui chantent un truc très nostalgique... Filmer des corps qui dansent, qui chantent, c'est tellement... du langage. Les femmes, les hommes, savent faire ça. Chanter, danser, parler, rester silencieux... Ça déplace les manières d'écrire, de parler, de filmer. Dans *Nous disons révolution* les paroles de la chanson du jeune Noir en fuite dans Barcelone, est un texte de Frantz Fanon qu'il chante en lisant sur un morceau de papier. La quatrième course tournée à São Paolo, est presque entièrement chantée et dansée. Ça bouge, les corps, les gens, les espaces, la lumière. C'est extrêmement charnel, très concret... On est pris au milieu d'un quartier immigré d'Afrique, des forêts amazoniennes, des Caraïbes, descendu tout entier dans la rue, qui danse et qui chante, en l'honneur des esclaves venus d'Afrique. C'est une polyrythmie de la résistance où ce qui se déplace dans votre corps se déplace aussi dans l'espace de la rue, avec les autres. La musique est un peu comme la couleur du son, elle transforme l'image. Bresson disait que la beauté du montage, c'est comment le plan qu'on va monter transformera le plan d'après. Et comment, lorsque les plans en sont mis en contact les uns avec les autres, ils continuent à se transformer. Il appelle ça ensorceler la pellicule. La musique traverse les plans comme ça, avec une sorte de vibration. Ce n'est pas du tout pour ajouter du sentiment ou de la violence ou du suspense, c'est vraiment quelque chose qui pousse l'image plus loin et déplace la narration ailleurs. Dans la vie, les gens parlent d'une manière beaucoup plus complexe que dans les films. Ils ont des rapports à la parole parfois fragmentés, parfois cassés, ils ont une sorte de maladresse qui est la part intime du langage, ils ne terminent pas leurs phrases, parlent trop bas, trop fort, trop longtemps, parfois ils s'expriment par adresses... Ils ne parlent pas comme au cinéma. Ils parlent dans la vie. Et dès que le cinéma essaye d'imiter la manière dont les gens parlent dans la vie, ce soi-disant « parler naturel », c'est toujours affreusement volontaire. La musique aussi fait travailler la parole, le mouvement de la parole. Dans *Nous disons révolution*, il y a plusieurs registres de textes qui circulent. On les écoute, on les entend, ils déplacent sans cesse les images. Ces textes venus de Faulkner, Anna Seghers, Heiner Müller, Mahmoud Darwich, Paul B. Preciado, et la manière dont ils sont dits, ne s'adressent pas du tout à l'intellect qui est si souvent trop rapide ou trop lent ou trop rationnel, mais au cerveau lui-même qui est comme un œil grand ouvert qui voit tout et écoute tout en même temps.

VM : Toujours en lien avec cette idée du travail, il faut remarquer la manière dont vos long-métrages se nourrissent de carnets, de travaux préparatoires, parfois de documents entiers même, de dialogues clandestins, comme vous les appelez parfois. Ces pièces auxiliaires deviennent aussi une partie très importante de l'œuvre, c'est-à-dire qu'ils transcendent un peu leur statut eux-mêmes. C'est une œuvre qui est faite à plusieurs étages.

NK : Tu vois, la machine d'écriture de Kafka, c'était son journal, ses nouvelles et ses romans inachevés. C'est une sorte de laboratoire permanent au travail. Nous travaillons un peu comme ça, à notre manière. Il y a les long-métrages, les essais, les documentaires, les choses écrites, les carnets d'Élisabeth qui circulent partout dans notre maison. C'est une sorte de petit cosmos. La vie, les rencontres, l'actualité, nos rêves, la photographie. Élisabeth écrit comme ça, elle transforme, elle revient, elle reprend, elle égare, retrouve... On s'est rendu compte, pendant le confinement, qu'on avait encore pas mal de matériaux dans nos disques durs sur lesquels on n'avait pas vraiment commencé à travailler. On commence à monter toujours au fur et à mesure que les images filmées arrivent dans nos têtes. Comme toutes les questions qui nous hantent aujourd'hui. Comment vont ces images transformer notre travail ? On ne se dit jamais : On va chercher un sujet et puis on va chercher un financement et, puis, voilà on va écrire comme ça, et puis tel acteur, telle actrice... Non, ce n'est jamais ça. Mais plutôt avec quels matériaux avons-nous envie de travailler, comment ces matériaux-là peuvent transformer notre travail et comment il y a des rendez-vous comme ça, dans le temps... La guerre en Ukraine, les images qu'on a vues de là-bas, nous ont beaucoup fait penser aux images de la destruction de la Jungle de Calais qu'on n'avait pas mises dans *L'héroïque Lande* et que nous avions gardées pour un nouveau film... Cela faisait trois ans qu'on travaillait sur ce nouveau film et puis les images de cette guerre nous ont tellement bouleversées, sidérées, qu'on a terminé le montage en trois semaines. Le film s'appelle *Chant pour la ville enfouie*. Une ville qui

disparaît par le feu et les bulldozers. Les images d'une guerre menée contre les 15 000 exilé.e.s qui y vivaient. Et, puis, qu'est-ce que c'est cette lande où il a pu se passer toutes ces choses tellement importantes ? Où tout a été ensuite détruit et, comment la lande continue à hanter l'avenir du monde. Comme un cimetière indien qui continuerait à irradier le futur. Tout a été tenté pour effacer toutes ces traces et le film est là pour montrer qu'elles sont toujours là. Et c'est parce que justement tout a été fait pour effacer ces traces - *comme si rien ne s'était jamais passé là* - que nous avons décidé de faire ce film. Cette phrase de Tegua est si juste – *Le cinéma encore dira demain : ici, il y a quelqu'un.*

VM : J'aimerais beaucoup évoquer avec vous cette corde que vos films nous tendent, entre l'inquiétude pour tout ce qui pourrait être perdu et pour tout ce qui a, de fait, déjà été perdu, mais aussi dans l'espoir d'une utopie encore possible. Car il y a quand même un espoir qui travaille vos films...

NK : Mais oui, beaucoup d'espoir puisque la vie est un incroyable entrelacement des dimensions qui font la conscience, toutes les formes de naissances, de transformations, de rencontres. Il y a bien sûr beaucoup de disparitions, beaucoup de choses, pour toujours et depuis toujours, mais tellement d'autres choses qui arrivent. A la fois du futur et du passé. Le présent n'existe pas, il est déjà passé. Le cinéma peut filmer ça, il peut filmer à la fois le temps et la vitesse. Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas. Je crois que le désespoir, c'est quand on a le sentiment que plus rien ne peut se transformer, que tout est saturé, que tout est fini. Au sens de finitude. Ce qui est fort, c'est quand le désespoir produit des déplacements et des renouvellements, des recommencements. Sans que jamais cela ait été vraiment très conscient, à force de nous confronter à toutes les brutalités et aux impossibilités que l'industrie sème sur les routes des cinéastes depuis les années 2000, nous avons choisi de recommencer le cinéma. Avec tout ce qui a été perdu, parce que dans notre mémoire, rien ne disparaît. La mémoire, c'est le contraire de la fossilisation. Elle est toujours là, comme un oeil grand ouvert, quelque part dans le secret de nos cerveaux. Il ne s'agit pas de références, les références c'est ce que les bourgeois demandent à leurs domestiques. Si tu regardes un film de Dovjenko, *La Terre* par exemple, tu te dis qu'il pourrait être le seul film qui ait jamais été fait parce que dans ce film, il y aurait tous les autres. Les visages, les corps, la danse, la politique, la résistance, le meurtre, l'amour, la jalousie, la propriété, le peuple, le soulèvement, les animaux, la lumière... Tout est déjà là. Comme dans ce plan de la jeune héroïne de *Au bord de la mer bleue* de Boris Barnet qui brise son collier, repris au ralenti par Godard dans *Le Livre d'Image* et peut-être déjà aussi dans *Histoire(s) du cinéma*. Le cinéma est la mémoire quantique du vivant. La mémoire indestructible des peuples. Les produits néo-libéraux ont déjà disparu parce qu'ils ne génèrent que de l'amnésie, le manque, l'addiction de la consommation et du cynisme. Je crois que la mémoire, c'est le futur. Je pense à cette phrase de Cézanne que je cite souvent, elle est extraite du film *Cézanne* de Straub et Huillet : « La couleur est le lieu où mon cerveau rencontre le cosmos ». Aussitôt que je commence à tourner ou à monter, ou à écrire, cette phrase surgit dans ma tête comme un appel très sûr. Je pense aussi que le fait d'être deux, Élisabeth et moi, c'est quelque chose qui empêche le désespoir. Dans notre manière de rencontrer comme je te disais, on est vite assez nombreux. Déjà, rien qu'Élisabeth et moi, nous sommes plusieurs tout de suite. Être plusieurs, attire d'autres et ça se peuple vite. Nous, c'est Hollywood sans argent. Dans les films de John Ford comme Pasolini, Chaplin, les personnages principaux, c'est toujours un peuple. Un peuple, où même les figurants sont l'histoire de ce peuple. D'ailleurs, c'est un constat que nous avons fait il y a bien longtemps. Impossible de filmer les personnages principaux dans une séquence avec des figurants si on n'a pas d'abord trouvé comment filmer les figurants.

VM : On a l'impression que vous cherchez constamment, dans votre travail, les zones soumises aujourd'hui à des négociations identitaires pressantes, tout en combattant le principe de cloisonnement qui semble les affecter de plus en plus. On dirait que vous essayez de préserver, voire de créer de toutes pièces, par l'image et par le son, un véritable territoire de partage. Cela dit, ce désir de brûler les frontières, comme le dit si bien le sous-titre de *L'héroïque Lande*, est souvent sujet à controverses, précisément parce qu'il vient chambouler la perception confortable de chacun sur ce qu'est sa place. Votre conception du monde bouge au-delà de tout sectarisme, elle ne tient pas en place, justement.

NK : Belle et importante question. Les controverses sont inévitables et bienvenues, mais c'est devenu quasiment impossible de discuter ; Nous sommes très nombreux à penser que le monde tel qu'il est ne survivra à ce qu'il est devenu. Ça devraient au moins nous inciter à tenter de nous parler un peu plus réellement. Mais tout est si vite embrouillé par l'affreux spectacle des invectives, des anathèmes, des rejets pavloviens, des positions surplombantes. Ou par la grisaille anesthésiante des consensus dont tout le monde se fout. Sommes-nous encore capables de nous parler ? De nous écouter ? De dépasser les réactions binaires et les procès d'intention ? Le cinéma qui nous intéresse travaille contre la destruction de la parole. Avec le sentiment de plus en plus prégnant que cette destruction est une des doublures intimes du réchauffement climatique. La croyance dans le pouvoir de la parole a fondu comme une gigantesque banquise de plusieurs millions d'années. On dit souvent que les images parlent davantage que la parole. Or sans paroles, il n'y a plus d'images possibles. Même le cinéma muet est parlant. Tu prends le mot de *révolution* par exemple. Face aux défis inouïs qui interrogent aujourd'hui la survie de l'expérience humaine, comment pourrait-on demeurer en retrait, ironiquement indifférents, ou maladivement suspicieux devant les perspectives inouïes de ce mot de *révolution* ? Alors que l'avenir de l'humanité se présente d'ores et déjà comme un mégafeu dont les effets sur le présent surgissent de partout. L'avenir est déjà une révolution. Une révolution à l'échelle de la civilisation humaine et des mondes non-humains. Elle est bien là. Elle est déjà notre futur. Quels effets à cette révolution sur nos « identités » nationales, de genre, de races, sexuelles ? Sur nos visions du monde et nos modes de vies ? Sur les rêves qui se passent dans la profondeur de nos êtres ? Dans nos inconscients ? Sur notre rapport à l'Histoire et à la narration ? Sur la fureur folle des chiffres qui ont *braqué* nos vies. Sur le spectacle non-stop de l'effondrement de la société du spectacle ? Comment filmer ce qui se passe ? *Nous disons révolution* est le titre d'un bref texte du philosophe transgenre Paul B. Preciado, datant de 2013. Les horizons narratifs et cinématographiques que nous tentons d'explorer depuis 20 ans avec toutes les personnes que nous filmons venues d'Afrique, de la rue, ou encore d'ailleurs dans le monde, sont déjà habités par toutes ces questions. Nos films s'approchent de plus en plus de cette révolution en cours qui forcément déplacent les formats, les durées, les images, les modes de narrations et de fabrication. C'est comme s'approcher d'un trou noir, les lois de la gravitation se transforment radicalement et nous nous transformons avec elles. Les controverses soulevées par nos films sont souvent le fait de personnes qui n'ont aucun contact avec le réel des vies que nous filmons. Elles ont de savantes théories sur le documentaire et la fiction, sur « ce qu'on peut filmer et ce qu'on ne peut pas filmer ». Elles manipulent toutes sortes de règles et de hiérarchies, de passe-droits et de clichés consensuels. Mais n'ont jamais pris le risque de se confronter réellement au travail que nous faisons, ni aux horizons ouverts par nos films. Si nos films éveillent encore chez elles tant de préjugés et d'affirmations binaires, c'est que le cinéma est un formidable révélateur. Au-delà de leurs indignations de circonstance et de l'émotion facile, en réalité, ces personnes s'accommodent plutôt assez bien d'assister de loin aux pauvres crever là où ils sont, aux jeunesses Noires suffoquer en Afrique, aux migrants se noyer dans les mers et dépérir sur les trottoirs, aux générations de travailleurs immigrés entassés dans les ghettos des banlieues, dans les prisons, à la jeunesse bourgeoise éteindre leurs révoltes dans l'apolitisme de l'idéologie néo-libérale, à la colonisation et à la Shoah enfermées dans un passé qu'ils ne connaîtront jamais. Et pendant ce temps-là, le RN envahit l'assemblée nationale, la Cour Suprême américaine interdit l'avortement, renforce le droit à porter des armes, limite fortement les moyens dont dispose l'Etat pour lutter contre les gaz à effets de serre. La bonne conscience bourgeoise, devenue plus que jamais la culture visuelle dominante, avec ses récits dépolitisés et ses prises de positions chics saturées d'opportunisme et d'idéologie, est un cauchemar. Elle passe son temps à dénoncer sans jamais renoncer à ses privilèges de classe. Il y a une telle crise de la certitude du visible aujourd'hui. Si tu te fous des repères avec lesquels ils assignent à résidence les films, les cinéastes, les esthétiques ; ils paniquent intellectuellement et s'enferment dans une hostilité obtuse. Notre travail est irradié par toutes ces intersectionnalités, sans assignations identitaires. Nous vivons également les uns avec les autres, dans la chair, selon des arrangements qui ne peuvent pas se réduire à nos idéologies. Les êtres se continuent mutuellement, aucun être ne préexiste avant sa mise en relation avec les autres. Les histoires des uns et des autres vont bien au-delà de l'idéologie. En cela

réside un peu d'espoir. Certains critiques de cinéma très progressistes qui écrivent exclusivement depuis l'entre-soi de la critique, se sont bruyamment offusqués devant l'importance que nous accordons à certains philosophes, écrivains et poètes, dans notre travail. « Prise de tête et craignant le pire... » écrivait *Libération* sur *L'Héroïque Lande* au FID il y a 5 ans. Mais les philosophes comme Günther Anders, Giorgio Agamben, Frantz Fanon, Jean-Luc Nancy, Paul B. Prédiado, Achille Mbembé, Donna Haraway, Judith Butler, Norman Ajari, Denetem Touam Bona, Frédéric Neyrat et tant d'autres... sont aussi de grand.es cinéastes par les visions extraordinaires qu'elles proposent du contemporain. Des visions, des illuminations sensibles, des intuitions, dont nous ne pouvons plus nous passer dans notre travail. Tout comme il nous est impossible de nous passer des immenses cinéastes du siècle dernier dont la liste serait aussi longue que cet entretien. Godard disait que les cinéastes du XXe siècle avaient pris le relais des compositeurs du XIXe siècle. Si le cinéma ne s'affranchit pas de sa soumission empoisonnée au capitalisme contemporain, les philosophes du XXIe siècle prendront-ils le relais des cinéastes ?... ■



Post-Scriptum :

« Ce monde qui ne me révolte plus, qui ne provoque en moi que lassitude et inquiétude, est très exactement le monde « sans le cinéma ». C'est-à-dire ce sentiment d'appartenance à l'humanité à travers un pays supplémentaire appelé cinéma. Et le cinéma, je vois bien pourquoi je l'ai adopté en retour. Pour qu'il m'apprenne à trouver inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre. » Serge Daney (en remerciant Abbas Fahdel de l'avoir posté sur FB, fraternellement).

« Il fut un temps, en tant qu'autochtone d'Amérique, je veux dire, de toute évidence, où nous sommes passés du statut de peuple unique à celui d'ennemi du peuple qui venait nous prendre notre terre. Et voilà, c'est ce qu'est le génocide, la destinée manifeste, donc nous avons eu cette expérience. Et au début du XIXe siècle, nous avons tous été confinés et parqués dans des réserves ou quoi que ce soit d'autre, puis, étant enfants, on était emmenés dans le système éducatif religieux, et ce n'était pas une aberration, prendre les enfants des peuples autochtones,, c'était cela la norme. Et ils nous ont jeté dans le système éducatif religieux. Voilà, nous étions, historiquement parlant, dans une situation où nous ne pouvions plus être qui nous étions, que nous ne pouvions plus être Indiens, que nous devons être blancs. Voilà, nous étions, historiquement parlant, dans une situation où nous n'avons pas pu être qui nous étions et n'avons pas voulu être ce que notre oppresseur voulait que nous soyons. Je pense alors que toute cette période ainsi appelée le temps de l'indien alcoolique, où cette image stéréotypée est apparue, c'est cette image qui nous a sauvés. Parce que c'est l'Indien qui a dit "Je ne peux pas être qui je suis, et je ne vais pas être qui vous me dites d'être, j'effacerai la douleur et je ferai ce que je dois faire pour m'en sortir". » James Benning : « The United States of America », 2021 (en remerciant Antoine Thirion pour m'avoir fait connaître l'oeuvre de James Benning)

« Les thèmes de la vie sont nécessairement incomplets, comme une mélodie comme une fugue interrompue qui attend d'être poursuivie et reprise. Essayer de les écouter dans l'obscurité, rien d'autre. C'est comme quand tu regardes quelque chose au crépuscule. Ça n'est pas tant que la lumière soit incertaine, mais tu sais que tu ne pourras pas finir de voir, parce que la lumière s'amenuise. C'est ainsi qu'apparaissent à présent les choses et les personnes : figées pour toujours dans l'impossibilité de finir de les voir... » Giorgio Agamben : *Autoportrait dans l'atelier*, 2017 (extrait amoureusement suggéré par Elisabeth Perceval).

« (...) quand on se sent seule et qu'on pense à un autre cinéaste, c'est à Godard. » Marguerite Duras, 1985 (en remerciant Saad Chakali et Alexia Roux pour tant de choses)

Nicolas Klotz

FIDMARSEILLE,

2022

PAR MONTS ET PAR VAUX

écrit par **Stefano Miraglia**, **Occitane Lacurie** et **Barnabé Sauvage**

OVER HILL AND DALE

translated by **Elizabeth Dexter**

Faut-il encore rappeler que parfois, au cinéma, certaines images ne se placent pas du même côté que d'autres ? Et que parfois, le festival de cinéma, malgré son caractère amical et festif, n'est pas nécessairement synonyme d'unanimité, mais joue le rôle délicat d'accuser les contrastes ? Pour nous dont les colonnes se sont plusieurs fois consacrées à défendre les films (de Pedro Costa, de Nicolas Klotz et d'Elisabeth Perceval, de Sylvain George et d'autres encore), et les démarches (comme celle du **PEROU**) d'hospitalité à l'égard des personnes migrantes, il importait pour une fois de revenir, et assez longuement, sur un film au souci inverse. Sans prétendre y voir la preuve définitive de la dérive droite du cinéma français, ou un symptôme fatal de sa fascisation accélérée, il en va de notre « fonction critique » récemment rappelée que de répéter

Do we need to remind ourselves that sometimes, in cinema, certain images are not on the same side as others ? And that sometimes the film festival, despite its friendly and festive nature, is not necessarily synonymous with unanimity, but plays the delicate role of highlighting contrasts ? For us, whose columns have been devoted several times to defending films (by Pedro Costa, Nicolas Klotz and Elisabeth Perceval, Sylvain George and others) and approaches (such as that of **PEROU**) of hospitality towards migrants, it was important for once to return, and at some length, to a film with the opposite concern. Without claiming to see in it definitive proof of the right-wing drift of French cinema, or a fatal symptom of its accelerated *fascistization*, it is part of our recently recalled "critical function" to reiterate

nos prises de position. Mais aussi de montrer comment, à l'inverse, les plus beaux films présentés au FID Marseille peuvent permettre, une fois encore, d'élargir l'horizon.

our position. But also, to show how, conversely, the most beautiful films presented at FID Marseille can allow us, once again, to broaden the horizon.

DES ALGUES POUR LE MOINS NAUSÉABONDES

Côte bretonne, Airbnb de charme en bord de mer, peuplé de jeunes parisiens en vacances. Ce sont des « jeunes » bien d'aujourd'hui, de cette « génération offensée » qui abandonne la viande au profit de ses substituts au soja, crie au sexisme et au racisme à tous bouts de champ, y compris quand une horde de zombies fracasse la porte de leur maison. « Bienvenue les zombies ! Allez on accueille les zombies ! » crie l'une d'entre elleux, la plus vocale, brandissant un drapeau blanc. Mais lorsque les créatures de la nuit la pourchassent dans les escaliers, elles finissent, sans surprise, par lui dévorer le postérieur « Non mais stop ! Bon ok je veux bien comprendre que c'est dans ta culture mais là... » s'égosille la candide défenseuse des opprimés en agonisant sous les morsures de zombies à la peau noire et aux tresses collées. Nouvelle fiction de l'été de *Valeurs Actuelles* [1] ?

Non, dernier court-métrage en date d'Antonin Peretjatko, cinéaste pourtant déjà invité par le FID en 2021 pour ses *Rendez-vous du samedi* consacré aux « gilets jaunes », mais dont on ne pouvait se douter qu'il serait à l'origine d'une revivification particulièrement virtuose du film de zombie raciste sous couvert d'humour adolescent. Pour qui passerait outre la stupefaction causée par ces *Algues maléfiques*, son scénario tout comme ses choix figuratifs ne sont pas dénués d'intérêt pour étudier une nouvelle étape de la percée progressive des tropes d'extrême-droite dans le discours politique (et ici dans le discours artistique), ceux-ci s'y faufilant au gré d'un confusionnisme dont un essai récent suggère le nom : l'écofascisme.

Car ce groupe de personnages n'a qu'une seule fonction dans cette fable faussement écologique se voulant potache : tancer la naïveté voire la bêtise des *millennials* ramollis par l'intersectionnalité et les réunions en non-mixité.

NAUSEATING ALGAE, TO SAY THE LEAST

The Breton coast, a charming Airbnb by the sea, populated by young Parisians on holiday. These are the "young people" of today, of this "offended generation" that abandons meat in favour of its soya substitutes, and decries sexism and racism at every turn, including when a horde of zombies smashes down the door of their house. "Welcome zombies ! Come on, let's welcome the zombies !" shouts one of them, the most vocal, waving a white flag. But when the creatures of the night chase her down the stairs, they end up, unsurprisingly, devouring her backside. "No, stop ! Okay, I can understand that it's part of your culture, but here..." cries the candid defender of the oppressed as she dies under the bites of black-skinned zombies with glued-on braids. Is this the new summer fiction from *Valeurs Actuelles* [1] ?

No, this is the latest short film by Antonin Peretjatko, a filmmaker invited previously by the FID in 2021 for *Rendez-vous du samedi*, devoted to the "gilets jaunes", but who one wouldn't guess to be the source of a particularly virtuoso revival of the racist zombie film under the guise of adolescent humour. For those who get past the stupefaction caused by *Algues maléfiques* (*Evil Seaweed*), its scenario as well as its figurative choices are not without interest in studying a new stage in the progressive breakthrough of far-right tropes into political discourse (and here, artistic discourse), which sneak in at the whim of a confusionism whose name a recent essay suggests : ecofascism.

This group of characters has only one function in this falsely ecological fable intended as a joke : to poke fun at the naïvety and even stupidity of millennials softened by intersectionality and single-sex meetings.

[1] Fiction de l'été pour laquelle le journal d'extrême droite a été condamné pour injure raciale contre la députée Danielle Obono : l'auteur imaginait la représentante de la nation propulsée dans le passé, réduite en esclavage, subissant toutes sortes de supplices, mais excusant toujours coûte que coûte ceux infligés par les personnages africains, au nom d'un intersectionnalisme jusqu'aboutiste.

A summer fiction for which the far-right newspaper was condemned for racial insult against the deputy Danielle Obono. The author imagined the representative of the nation propelled into the past, brought to slavery, undergoing all sorts of torment, but always excusing at all costs those inflicted by the African characters, in the name of an uptight intersectionalism.

La ridiculisation du relativisme culturel, processus bien connu de l'argumentation droitière, se voit ainsi confortée lors d'une scène qui rappelle les pires moments de la polémique autour de l'accueil des réfugiés syriens en Allemagne à partir de 2015. Alors que la droite a rapidement suspecté ces réfugiés d'être à l'origine d'agression sexuelles et de viols lors de la nuit du Nouvel An à Düsseldorf, l'aide humanitaire avait alors été accusée de complaisance béate à l'égard des migrants dès lors repeints en « ennemis de l'intérieur » et en menaces pour le modèle occidental, supposément protecteur à l'égard des violences faites aux femmes. Et le contexte n'aide pas : l'attaque de la maison s'en va piocher dans les origines les moins avouables du film de zombie (l'invasion de la cabane par les esclaves révoltés à la fin de *Naissance d'une nation* pour n'en citer qu'une) en ce qu'elle écarte le zombie-Le Bihan ou le zombie-scientifique du début du film pour sembler ne conserver que les figurants-zombies racisés.

Les Algues se situent alors à un point d'intersection original : si le film mobilise les luttes écologiques les plus légitimes, celles dénonçant le scandale industriel-écologique que l'État a été jugé coupable de laisser proliférer malgré les rapports accablants des associations (ce par quoi il pourrait sembler en adéquation aux choix de programmation habituels du FIDMarseille), il le fait en l'associant perversément à une autre « crise » supposée, celle dite « des migrants ». Ce court-circuit argumentatif, réalisé grâce à la similitude du lieu de ces deux « catastrophes », la plage, permet ainsi d'identifier les deux « menaces ». L'association de ces corps errants aux algues toxiques et proliférantes retrouve alors, et peut-être pas tout à fait incidemment, la métaphore écológico-raciste considérant la mauvaise herbe comme l'antonyme de l'« enracinement » propre à la communauté nationale, trouvant chez les « bobos » déconnectés ses idiots utiles voire ses alliés objectifs. « La spécificité de l'appel écofasciste à la nature », telle que la décrit Antoine Dubiau dans *Écofascismes*, peut être considérée comme cet impératif qui identifie la nécessité de « préserver la nature pour préserver la race »,

The ridicule of cultural relativism, a process well-known in right-wing argument, is thus reinforced in a scene that recalls the worst moments of the controversy surrounding the reception of Syrian refugees in Germany in 2015. While the right quickly suspected these refugees to be the source of sexual assaults and rapes during New Year's Eve in Düsseldorf, humanitarian aid was then accused of blissful complacency towards the migrants, who were then painted as "enemies from within" and threats to the Western supposedly protective model towards violence against women. And the context doesn't help : the attack on the house goes back to the less avowed origins of the zombie film (the invasion of the cabin by the revolting slaves at the end of *Birth of a Nation*, to name but one) in that it discards the Le Bihan-zombie and the scientist-zombie of the beginning of the film and, seems to keep only racialised zombie extras.

Les Algues is thus situated at an original point of intersection : if the film mobilises the most legitimate ecological struggles, those denouncing the industrial-ecological scandal that the State has been judged guilty of allowing to proliferate in spite of the damning reports of associations (by which it might seem to be in keeping with the usual programming choices of the FIDMarseille), it does so by perversely associating it with another supposed "crisis", that of so-called "migrants". This argumentative short-circuit, achieved thanks to the similarity in the location of these two "disasters", the beach, thus makes it possible to identify the two "threats". The association of these wandering bodies with toxic and proliferating algae then recalls, and perhaps not entirely incidentally, the eco-racist metaphor considering the weed as the antonym of the "rootedness", proper to the national community, finding in the disconnected "bobos" [bourgeois bohèmes] its useful idiots and even its objective allies. "The specificity of the ecofascist appeal to nature", as described by Antoine Dubiau in *Écofascismes*, can be seen as an imperative that identifies the need to "preserve nature in order to preserve the race",

en la « protégeant des détériorations en provenance de l'extérieur. » Le film de Peretjatko abonde ainsi largement cette conception, selon laquelle « les populations allogènes (extérieures à la communauté, c'est-à-dire non blanches) sont considérées comme perturbatrices de l'écosystème nature-race/terre-identité, dans une véritable écologisation du fantasme de grand remplacement [2]. » Au fond d'une telle peinture idéologique (car quel jeu avec les figures ne prétend pas, *in fine*, jouer avec les représentations), le film de Peretjatko accredité l'idée selon laquelle les différences culturelles doivent être « traitées » avec la même médecine que le limon nauséabond s'échouant sur les plages bien de chez nous [3].

Sans doute rétorquera-t-on l'argument de l'humour absurde, du politiquement incorrect ou du fameux second degré dans lequel tout *dog whistling* bien ordonné sait opportunément se draper. Pourtant, les images ont un sens, les *gags* aussi et le film peut être résumé fort simplement : dans une farce adolescente, un réalisateur de quarante-huit ans fait appel à l'imagerie de l'accueil des réfugiés et la retourne comme une arme contre une génération davantage impliquée dans les luttes contre les discriminations. Quelle irrévérence courageuse et rafraîchissante, pour la France bollorisée de 2022.

LES VALLÉES COMMUNES

Quel éloignement entre ce discours et le parcours que propose Marie Voigner dans *Moi aussi j'aime la politique*. Le documentaire est une production émanant des Nouveaux Commanditaires, dispositif unique qui se propose de mettre en relation des acteurs de la vie démocratique (associations, clubs, collectifs d'habitants ou collectivités locales) et des artistes auxquels ces groupes de citoyens souhaitent passer commande. De l'aveu-même du site des Nouveaux Commanditaires, ce « protocole » ambitionne de lier étroitement l'œuvre d'art et les besoins d'une communauté désireuse de se rendre maîtresse de ses images. Dans la façon qu'a Marie Voigner de filmer un territoire, la Vallée de la Roya, et les personnes qui le peuplent, bénévoles,

by "protecting it from deterioration from the outside". Peretjatko's film thus largely abounds in this conception, according to which "non-native (outside the community, i.e. non-white) populations are seen as disruptors of the nature-race/land-identity ecosystem, in a veritable ecologisation of the fantasy of the great replacement [2]." At the bottom of such an ideological painting (for what game with characters does not, in the end, claim to play with representations), Peretjatko's film lends credence to the idea that cultural differences must be "treated" with the same medicine as the nauseating silt washing up on our very own beaches [3].

The argument of absurd humour, political incorrectness or the famous second degree in which all well-managed dog whistling knows how to drape itself. However, the images have a meaning, the gags too, and the film can be summed up very simply : in a teenage farce, a forty-eight-year-old director uses the imagery of welcoming refugees and turns it as a weapon against a generation that is more involved in the fight against discrimination. What a courageous and refreshing irreverence for the France bollorised [n.d.t.] of 2022.

VALLEYS OF THE COMMONS

What a distance between this discourse and the journey proposed by Marie Voigner in *Moi aussi j'aime la politique*. The documentary is a production of the Nouveaux Commanditaires, a unique mechanism that aims to bring together actors in democratic life (associations, clubs, groups of residents or local authorities) and artists to whom these groups of citizens wish to place a commission. According to the Nouveaux Commanditaires website, this "protocol" aims to closely link the work of art and the needs of a community wishing to take control of its image(s). In Marie Voigner's way of filming a territory, the Vallée de la Roya, and the people who inhabit it, volunteers,

[2] Antoine Dubiau, *Écofascismes*, Caen, Grevis, 2022, pp. 163-165.

[3] Un parallèle déjà fomenté en 2016, par Jared Kushner, gendre et conseiller média de Donald Trump pendant la campagne présidentielle, qui avait expressément demandé que les spots de propagande dédiés aux migrants mexicains filmés au drone en train de déferler sur une hypothétique frontière, soient diffusés durant les coupures publicitaires de la fameuse série zombisque *The Walking Dead*.

A parallel already fomented in 2016 by Jared Kushner, Donald Trump's son-in-law and media adviser during his presidential campaign, who had expressly requested that propaganda spots dedicated to Mexican migrants filmed by drone in the process of crossing a hypothetical border be broadcast during the commercial breaks of the well-known zombie series *The Walking Dead*.

[n.d.t.] After Vincent Bolloré, the process by which media becomes an instrument of propaganda for the alt-right.

Royasques de longue date engagé.es dans l'accueil, Royasques arrivé.es plus récemment en traversant la frontière, se lisent immédiatement les conditions de production particulières qui ont présidé à la naissance du film. *Moi aussi j'aime la politique* ne prétend ni à l'exhaustivité, ni à la totalisation de l'expérience de l'hospitalité à travers le cas spécifique de la vallée franco-italienne. Il s'agit plutôt d'une démarche humble, précise, soigneuse, tout entière tournée vers le tissage filmique d'une communauté de fait composée de personnes qui d'une manière ou d'une autre, sont venues en aide aux réfugié.es, de part et d'autre de la frontière. Depuis les démêlées judiciaires et médiatiques de Cédric Herrou (qui n'apparaît pas dans le film, Marie Voignier ayant fait le choix d'une approche collective de l'hospitalité en Roya), cette région est connue pour être un point d'intensité particulier en matière de passage et même le symbole topologique de la lutte française contre les frontières et en faveur de l'accueil. Or *Moi aussi j'aime la politique*, plutôt qu'à l'iconisme militant qui auréole la vallée, fait le choix de s'attacher davantage aux parcours individuels, voire intimes, et parfois douloureux de personnes quelquefois épuisées par la place que prend l'engagement dans leurs vies, par la difficulté grandissante que pose le plus élémentaire geste de solidarité du fait de la répression toujours plus intense, par les humiliations répétées de la police et de la justice visant à décourager les Royasques. Ce point de vue qu'adopte Marie Voignier, attentif aux conséquences de la lutte dans la durée, permet de rendre sensible une autre stratégie répressive employée par l'Europe forteresse : la technique du siège, autrement dit, l'assiègement moral livré à une communauté que les Etats espèrent « avoir à l'usure ».

Un film au titre ami, ***Le Passage du col*** de Marie Bottois, sera d'une intensité particulière aux yeux de quiconque aura déjà subi la pose d'un stérilet - la cinéaste elle-même évoque le malaise et les contractions qui ont été les siennes lors de sa première pose par un gynécologue pressé. Cette pose-là en revanche, la cinéaste n'entend pas la subir, comme une procédure supplémentaire et invisible auquel le corps féminin est à ce point accoutumé, pour ne pas dire résigné. « Opératrice », presque au même titre

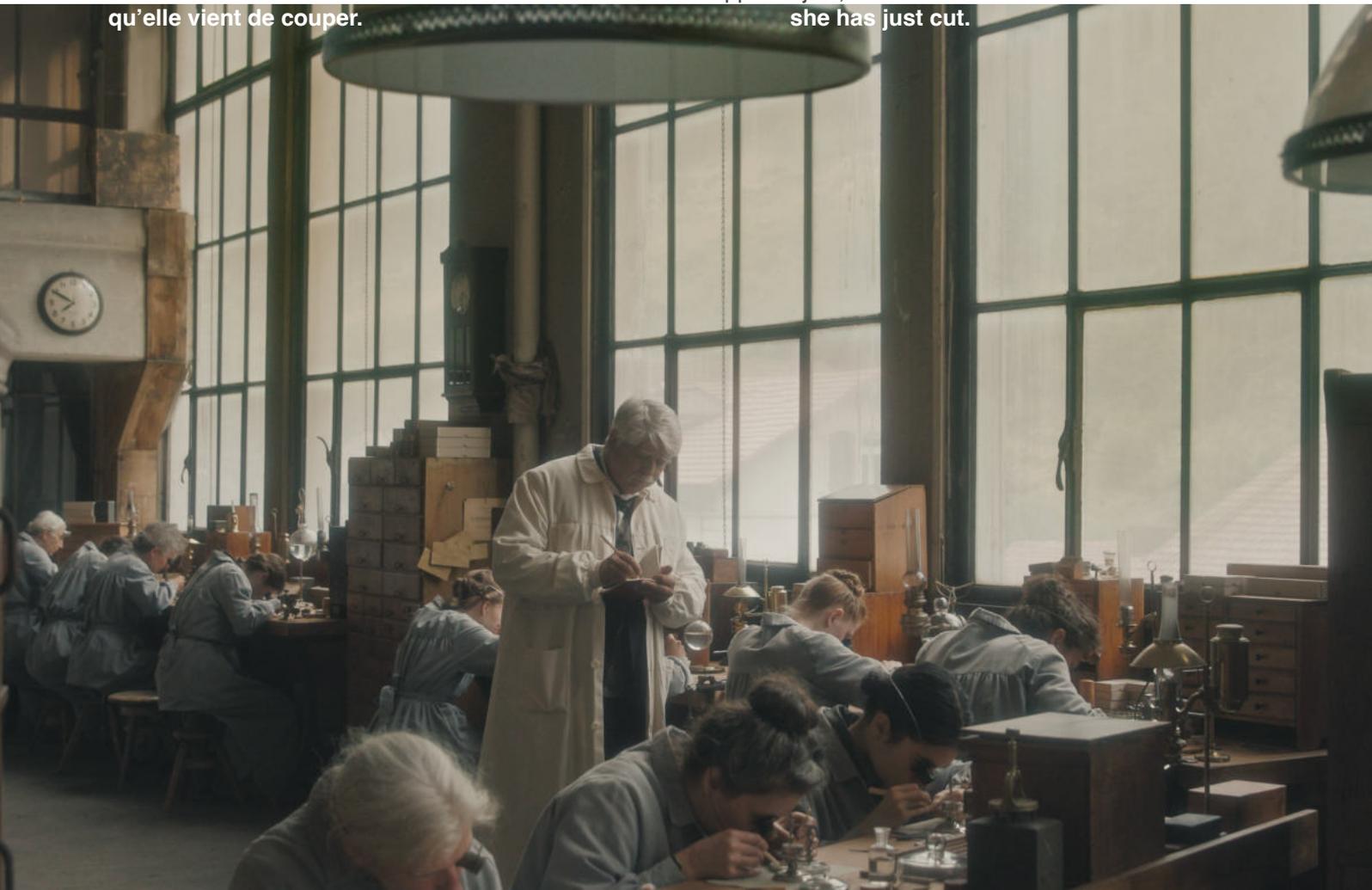
long-time Royasques committed to welcoming people, Royasques who arrived more recently by crossing the border, the particular production conditions that presided over the birth of the film are immediately apparent.

Moi aussi j'aime la politique does not claim to be exhaustive, nor to totalise the experience of hospitality through this specific case of the French-Italian valley. Rather, it is a humble, precise and careful approach, entirely focused on the filmic weaving of a de facto community composed of people who, in one way or another, have come to the aid of refugees on both sides of the border. Since the legal and media troubles of Cédric Herrou (who does not appear in the film, Marie Voignier having chosen a collective approach to hospitality in Roya), this region has been known to be a particular point of intensity in terms of passage and even the topological symbol of the French struggle against borders and in favour of reception. However, rather than the militant iconism that haloed the valley, *Moi aussi j'aime la politique* chooses to focus more on the individual, even intimate, and sometimes painful journeys of people who are sometimes exhausted by the place that commitment takes in their lives, by the growing difficulty that the most elementary gesture of solidarity poses because of the ever more intense repression, by the repeated humiliations of the police and the justice system aimed at discouraging the Royasques. This point of view adopted by Marie Voignier, attentive to the consequences of the struggle over time, makes it possible to appreciate another repressive strategy employed by Fortress Europe : the technique of siege, in other words, the moral siege delivered to a community that the states hope to « wear down ». A film with a friendly title, ***Le Passage du col*** by Marie Bottois, will be of particular intensity for anyone who has undergone the insertion of an IUD – the filmmaker herself recalls the discomfort and contractions she experienced during her first insertion by a hurried gynaecologist. However, the filmmaker does not intend to undergo this insertion, as an additional and invisible procedure to which the female body is so accustomed, not to say resigned. As an "operator", almost in the same way

que la sage-femme (dont la performance non seulement en tant qu'actrice mais surtout en tant que professionnelle de santé mérite la plus haute distinction du genre), la patiente se confond avec la réalisatrice redevenant ainsi agissante par les moyens du cinéma, bien qu'immobilisée dans la posture qu'imposent les étrilliers. « Moteur », « coupez », la caméra obéit à cette femme blafarde, qui pâlisait l'instant d'avant devant la sinistre pince de Pozzi. Pour autant, il n'est pas question pour Marie Bottois de mettre en scène une quelconque revanche sur une épreuve passée dont elle ressortirait plus « puissante » après l'avoir surmontée : le plan séquence sonore est là pour donner à entendre les conversations qui ont amorcé la prise, les rires dans les coupes, la fébrilité complice de cette petite communauté à laquelle donne corps le tournage en pellicule (16 et 8mm) puis le développement par le collectif féminin L'Etna (de L'Abominable). Comme si ce format, propice au travail en atelier (du tournage au développement) et à un rapport matériel à la pellicule, prolongeait tous les gestes attentifs et soigneux de la pose du stérilet, durant laquelle la sage-femme propose à la réalisatrice de toucher l'objet en cuivre ou bien les fils qu'elle vient de couper.

as the midwife (whose performance not only as an actress but above all as a health professional deserves the highest distinction of the genre), the patient merges with the filmmaker, thus becoming active once again through the means of cinema, even though she is immobilised in the posture imposed by the stirrups. "Rolling", "cut", the camera obeys this pallid woman, who moments before had paled in front of the sinister Pozzi forceps. However, there is no question of Marie Bottois staging any kind of revenge on a past ordeal from which she would emerge more "powerful" after having overcome it : the sound sequence is there to give voice to the conversations that initiated the shooting, the laughter in the cuts, the complicit feverishness of this small community, which is given substance by shooting on film (16mm and 8mm) and then the development by the women's collective L'Etna (of L'Abominable). It is as if this format, which is conducive to workshop work (from filming to development) and to a material relationship with the film, prolonged all the careful and attentive gestures of the IUD fitting, during which the midwife offers the director the chance to touch the copper object, or the wires she has just cut.

Unrueh (2022)
Cyril Schäublin
↓



Le film rencontrait alors un écho dans l'idée portée par **Obsada** de Wendelien von Oldenborgh, film lui aussi consacré aux logiques d'atelier, montrant que les perspectives féministes victorieuses se conjuguent au féminin pluriel : celui du *reenactment*, de la discussion réflexive, et de la revendication de représentation.

À quoi peut ressembler un film anarchiste ? **Unrueh** de Cyril Schaüblin propose plusieurs pistes. Ses partis-pris formels (le cadre déhiérarchise la structure habituelle de l'image, en valorisant les détails de l'arrière-plan ou en dissociant volontiers point de vue et point d'écoute) épousent le renouvellement de l'écriture narrative proposé dès l'ouverture du film : « Je ne suis pas le protagoniste » énonce Piotr Kropotkine, héros alors en pleine formation intellectuelle de la littérature anarchiste, mais ici fondu dans la masse vivante et luttante du milieu syndicaliste d'une autre vallée, celle de Saint-Imier. Le lieu mythique de l'Internationale anarchiste (Mikhaïl Bakounine y anime un important réseau à partir de 1871-1872, influençant la puissante Fédération jurassienne) n'est ainsi pas seulement le terreau de la vitalité théorique du syndicalisme révolutionnaire, mais le territoire d'une géographie sensible, dont le cartographe Kropotkine vient justement écrire, en 1878, le cadastre populaire. Car qui nomme l'espace possède la mainmise sur celui-ci, énonce-t-il à plusieurs reprises, en cherchant à restituer aux habitant.es du lieu le contrôle de leur propre espace (à la manière du cinéaste, qui, discrètement, se signale comme l'historien des *minores*, des syndicalistes, et notamment des femmes si importantes dans le mouvement anarchiste).

C'est que les habitant.es de cet espace ne cessent d'être menacé.es par la norme chronométrique instituée par le puissant directeur de la fabrique horlogère locale, qui se pique de posséder des horloges plus précises et mieux remontées que celles de la mairie. Plus contraignants encore que cette appropriation privée d'une mesure censément « universelle » (le film invite précisément à contrecarrer ce sentiment d'évidence en rappelant la nature construite de tout fait social), les contremaîtres de l'usine ne cessent de brimer les ouvrières de

The film was then echoed by Wendelien von Oldenborgh's **Obsada**, a film also devoted to workshop logics, showing that victorious feminist perspectives are conjugated in the feminine plural : that of re-enactment, of reflexive discussion, and of the claim of representation.

What might an anarchist film look like ? Cyril Schaüblin's **Unrueh** proposes several avenues. Its formal choices (the frame which dismantles the usual hierarchic structure of the image, by emphasising the details of the background or by willingly dissociating the point of view and the point of listening) are in line with the narrative writing proposed at the opening of the film : "I am not the protagonist", says Piotr Kropotkin, the hero of anarchist literature in the midst of his intellectual formation, here embedded in the living, struggling mass of the trade unionist milieu of another valley, that of Saint-Imier. The mythical place of the Anarchist International (Mikhail Bakunin led an important network there from 1871-1872, influencing the powerful Jura Federation) is thus not only the breeding ground of the theoretical vitality of revolutionary syndicalism, but also the territory of a sensitive geography, of which the cartographer Kropotkin wrote the popular land register in 1878. For whoever names the space has control over it, he states on several occasions, seeking to restore to the inhabitants of the place control over their own space (in the manner of the filmmaker, who discreetly marks himself out as the historian of the *minores* (the lesser-thans), of the syndicalists, and in particular of the women so important in the anarchist movement).

The inhabitants of this space are constantly threatened by the chronometric standard instituted by the powerful director of the local clock factory, who prides himself in possessing clocks that are more precise and better wound than those of the town hall. Even more restrictive than this private appropriation of a supposedly « universal » measure (the film invites us to counteract this feeling of evidence by reminding us of the constructed nature of all social facts), the factory's foremen constantly bully the workers in

ce métier de précision, au moyen des toutes dernières méthodes. Mesurant d'une main le temps de chacune des opérations afin de posséder une évaluation rationnelle de la productivité, le tout puissant capitalisme suisse réduit à néant de l'autre toute velléité insurrectionnelle, et désamorce en douceur les actions du réseau anarchiste en écartant ses membres de tout moyen de subsistance. C'est tout le paradoxe de la situation politique suisse, aussi tolérante envers la circulation des idées démocratiques – même les plus radicales – qu'elle s'avère prompte à réguler cette liberté de la presse et des consciences au moyen d'un nationalisme forcené, et entretenu par la classe dirigeante au moyen de l'exaltation des batailles menées pour l'indépendance suisse.

Unrueh, c'est-à-dire le « balancier » au cœur de la mécanique horlogère, met ainsi en scène la représentation d'un équilibre politique subtil entre les forces historiques antagonistes. En évitant la solution de facilité qu'aurait été une représentation clichée (et à bien des égards essentialiste) de l'anarchie comme rupture brutale avec toute norme sociale, Schäublin met au cœur de son récit la notion d'*organisation*, si importante à la solidarité syndicale régnant à l'intérieur de l'usine (où les ouvrières solidaires se passent le mot afin de réduire les cadences de travail) comme à l'international (la lecture de nombreuses lettres de fédérations étrangères – italiennes notamment – scandent la vie de l'atelier). Si ce n'est peut-être jusqu'au dernier plan, où l'étreinte discrète de Kropotkine avec l'ouvrière Joséphine, coïncide avec l'arrêt (sans doute hélas momentané) de la montre à gousset du cartographe, pendue à une branche. Discret rappel benjaminien de l'espoir porté par les classes révolutionnaires de « saper par leur action le temps homogène de l'histoire », celui du temps productif et de l'ascension de la bourgeoisie, comme d'autres, en 1830, « tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour ».

CADASTRES. LA LOI DU SOL

Cette année, Marwa Arsanios était de retour au FID avec *Who's Afraid of Ideology ? Part 4. Reverse-shot* (les deux premières parties étaient en compétition en 2020).

this precision trade, using the latest methods. Measuring the time of each operation with one hand in order to have a rational assessment of productivity, the all-powerful Swiss capitalism with the other hand negates any insurrectionary tendencies, and gently defuses the actions of the anarchist network by removing from its members any means of subsistence. This is the paradox of the Swiss political situation, which is as tolerant of the circulation of democratic ideas – even the most radical ones – as it is quick to regulate this freedom of the press and of conscience by means of a fierce nationalism, maintained by the ruling class through the exaltation of the battles fought for Swiss independence.

Unrueh, or in English the “unrest”, a mechanism at the heart of the clockwork, thus stages the representation of a subtle political balance between antagonistic historical forces. By avoiding the easy solution of a cliché (and in many ways essentialist) representation of anarchy as a brutal break with all social norms, Schäublin places at the heart of his narrative the notion of organisation, so important to the trade union solidarity that reigns inside the factory (where the workers pass the word to each other in order to reduce the work rate) as well as internationally (the reading of numerous letters from foreign federations – Italian in particular – punctuates the life of the workshop). If not perhaps until the last shot, where Kropotkin's discreet embrace with the worker Joséphine coincides with the (no doubt momentary) stoppage of the cartographer's pocket watch, hanging from a branch. This is a discreet Benjaminian reminder of the hope held by the revolutionary classes to “undermine by their action the homogeneous time of history”, that of productive time and the rise of the bourgeoisie, just as others in 1830 “pulled on the dials to stop the day”.

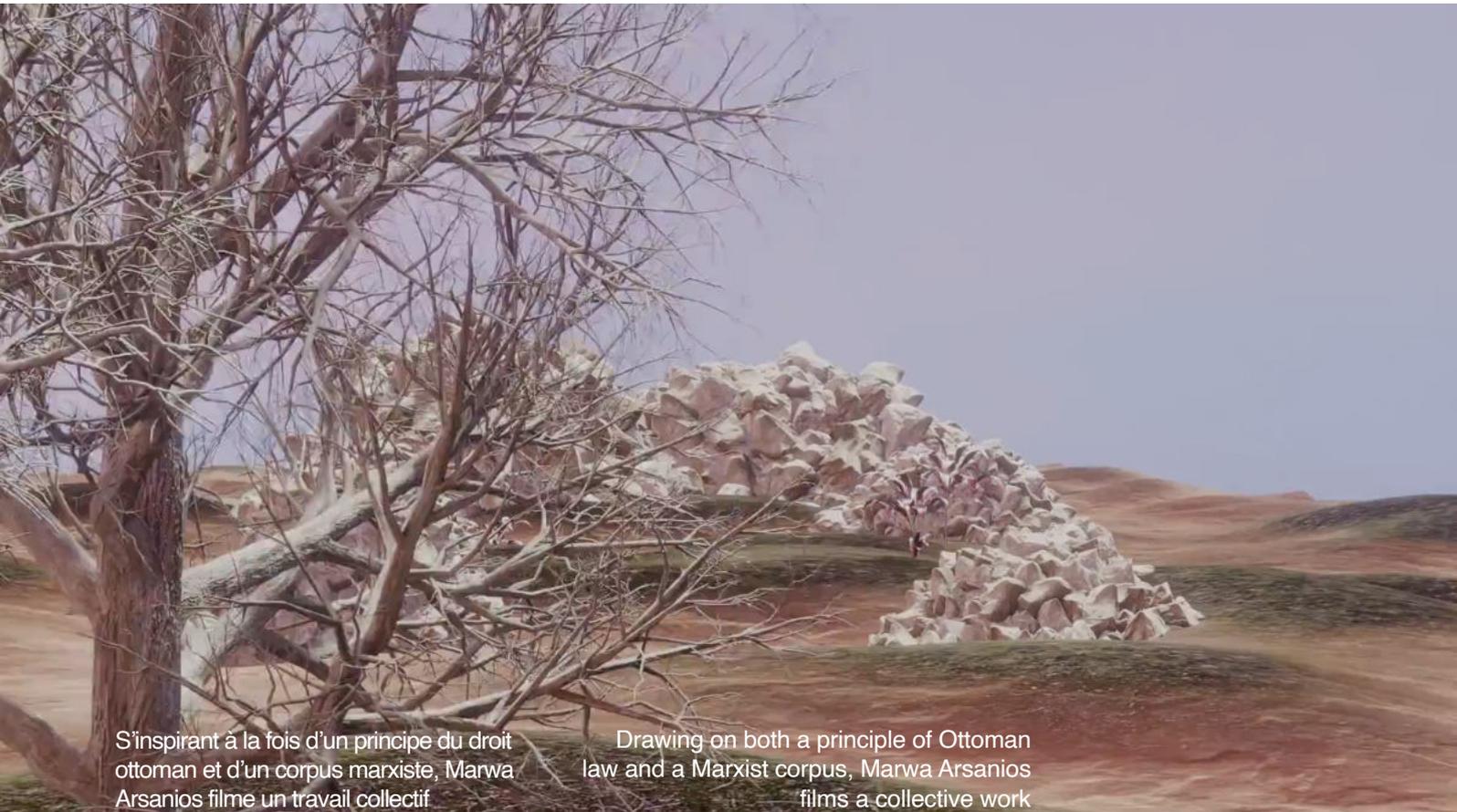
CADASTRES. THE LAW OF THE LAND

This year, Marwa Arsanios was back at FID with *Who's Afraid of Ideology ? Part 4. Reverse-shot* (the first two parts were in competition in 2020).

Après avoir documenté les communes de femmes du Kurdistan et Nord de la Syrie (parties 1 et 2) puis les résistances colombiennes aux guerres menées contre les peuples par les multinationales de l'agrobusiness (partie 3), la cinéaste filme cette fois-ci une lutte dont elle est aussi l'instigatrice, imaginée pour une région vallonnée, là encore, du Nord du Liban, d'où est originaire sa famille.

After having documented the women's communes of Kurdistan and Northern Syria (parts 1 and 2) and then the Colombian resistance to the wars waged against the people by the agribusiness multinationals (part 3), the filmmaker now films a struggle of which she is also the instigator, imagined for a hilly region, once again, in Northern Lebanon, where her family comes from.

**Who's Afraid of Ideology ?
Part 4. Reverse-shot, (2022)**
Marwa Arsanios
↓



S'inspirant à la fois d'un principe du droit ottoman et d'un corpus marxiste, Marwa Arsanios filme un travail collectif d'abstraction de la terre du régime de la propriété privée. Le commentaire prend lui aussi la forme d'une parole polyphonique : la conversation de trois personnages élaborant le nouveau contrat qui liera les habitant.es à cet espace. En arpentant le paysage, ils et elles confrontent leurs corpus théoriques : l'une postulant métaphoriquement une mémoire de la terre et de la nature, ontologiquement opposée aux principes mêmes d'appartenance et d'exploitation, l'autre opposant une conception matérialiste plus classique de la propriété terrienne et de l'accumulation primaire à cette vision de « Gaïa » et le troisième, rappelant un point de droit islamique hérité de l'Empire Ottoman, la *mashaa*, disposant l'indivisibilité de la terre et de ses produits, puisque propriété exclusive de Dieu.

L'étude des solutions juridiques de cette communalisation est le véritable sujet du film, l'inscrivant ainsi

Drawing on both a principle of Ottoman law and a Marxist corpus, Marwa Arsanios films a collective work of abstraction of land from private ownership. The commentary also takes the form of a polyphonic speech : the conversation of three characters elaborating the new contract that will bind the inhabitants to this space. While surveying the landscape, they confront their theoretical corpus : one metaphorically postulates a memory of the land and nature, ontologically opposed to the very principles of belonging and exploitation, the other opposes a more classical materialist conception of land ownership and primary accumulation to this vision of "aia", and the third, recalling a point of Islamic law inherited from the Ottoman Empire, the *mashaa*, disposing of the indivisibility of the land and its products, since they are the exclusive property of God.

The study of the legal solutions to this communalisation is the real subject of the film, thus placing it

dans la continuité d'expériences que l'on pourrait qualifier d'« artistico-légale ». Celles-ci visent soit à agir en utilisant les interstices de la loi (c'est le cas par exemple de la « Cinémathèque de l'hospitalité » du laboratoire PEROU, visant à faire inscrire les gestes d'accueil au patrimoine de l'UNESCO, du travail de Franck Leibovici auprès du Tribunal Pénal International ou des pratiques vidéographiques forensiques présentées aussi bien dans les cours de justices que dans les centres d'art) soit à rendre visible des points de droits pour en souligner l'injustice. C'était le cas de la performance filmée en forme de conférence *Explaining the Law to Kwamé* de Roe Rosen (prix CNAP et prix de la compétition Flash l'an passé) et intégrée cette année à un long métrage de fiction, *Kafka for Kids* parodiant à l'excès une émission pour enfants (chansons et couleurs acides comprises). Les deux œuvres absurdes, chacune à leur manière, se concentrent sur un régime d'exception de la loi israélienne prévoyant, pour les enfants palestiniens, plusieurs âges intermédiaires entre minorité et majorité (« jeune » à partir de douze ans, « tendre adulte » à partir de quatorze), permettant de les incarcérer dans des prisons pour adultes avant l'âge de dix-huit ans.

C'est un autre régime d'exception que dépeint Franssou Prenant dans *De la conquête*, au moyen d'une passionnante recherche parmi les archives coloniales documentant la présence française en Algérie autour de 1830. Au gré de la lecture de rapports des officiers, qui chacun à leur tour font le récit des butins et la justification des massacres, l'on découvre une histoire écrite par la main armée, dévoilant la confrontation brutale des idéaux universalistes des Lumières – portés parfois candidement par ceux mêmes qui les bafouent – avec les logiques économiques et raciales qui président aux représailles musclées et aux châtements iniques des tribus arabes. Certains de ces officiers, parmi les plus lucides, analysent l'intérêt de sûreté intérieure que revêt la mise en fonction d'une armée coloniale : la troupe formée en Afrique, habituée aux charniers, n'en sera que plus docile et plus efficace lorsqu'il s'agira d'opérer (comme ce fut le cas en 1830 ou en 1848) contre les révolutionnaires parisiens.

in the continuity of experiments that could be described as "artistic-legal". These aim either to act by using the interstices of the law (this is the case, for example, of the "Cinémathèque de l'hospitalité" of the PEROU laboratory, which aims to have the gestures of welcome included in the UNESCO heritage, of Franck Leibovici's work with the International Criminal Court or of the forensic videographic practices presented in courts of justice as well as in art centres) or to make points of law visible in order to underline their injustice. This was the case with Roe Rosen's filmed lecture-like performance *Explaining the Law to Kwamé* (last year's prix CNAP and competition Flash) and this year's feature-length fiction film *Kafka for Kids*, an over-the-top parody of a children's programme (including songs and acidic colours). Both absurd works, each in its own way, focus on an exceptional regime of Israeli law providing for several intermediate ages between minority and majority for Palestinian children ("young" from the age of twelve, "tender adult" from fourteen), allowing them to be incarcerated in adult prisons before the age of eighteen.

It is another exceptional regime that Franssou Prenant depicts in *De la conquête*, through fascinating research among the colonial archives documenting the French presence in Algeria around 1830. Through the reading of the officers' reports, which each in turn give an account of the spoils and the justification for the massacres, one discovers a history written by the armed-hand, revealing the brutal confrontation of the universalist ideals of the Enlightenment – sometimes candidly worn by the very people who flout them – with the economic and racial logics that preside over the muscular reprisals and iniquitous punishments of Arab tribes. Some of these officers, among the most lucid, analysed the interest in internal security that the setting up of a colonial army had : the troops trained in Africa, used to mass graves, would be all the more docile and efficient when it came to operating (as was the case in 1830 or 1848) against the Parisian revolutionaries.

C'est d'ailleurs tout le sens du montage de la cinéaste, associant la violence menée sur les territoires colonisés avec celle, postcoloniale, exercée contre les populations immigrées en France un siècle plus tard : dans la géographie parisienne dont un plan contemporain est monté à la suite des images de la Casbah actuelle, le pont Saint-Michel d'où furent jetés à la Seine les manifestants algériens jouxte la prison révolutionnaire de la Conciergerie. La deuxième partie du film, justement, actualise la présence coloniale dans les formes toujours actuelles de l'urbanisme algérois. La percée d'artères larges, particulièrement peu adaptée à la régulation des fortes chaleurs mais nécessaire au dessin modernisateur (et anti-insurrectionnel) de l'état-major français, a durablement bouleversé la vieille ville et les sociabilités particulières qui s'y exerçaient [4]. L'enquête de Prenant donne ainsi une image de ce processus de transformation laissé sans mémoire et, par le moyen conjugué du montage cinématographique et archivistique, éclaire cette double strate matérielle du phénomène colonial pour dévoiler le « temps profond » de la colonisation.

EXCAVATIONS

Filme Particular procède d'un même mouvement archéologique, à ceci près que l'archive est le fruit d'une trouvaille fortuite de la cinéaste, Janaina Nagata, qui fit l'acquisition de ce « film de famille » en même temps qu'un projecteur 16mm d'occasion. *Filme Particular* prend alors la forme d'une enquête tentant d'élucider la vingtaine de minutes que dure la bobine trouvée sur Internet. Pour autant, il ne s'agit pas d'un « *Net found footage* » au sens que les Entrevues de Belfort donnaient à ce terme, mais bien d'une archive ancienne dont la cinéaste remonte patiemment le fil depuis le *desktop* de son ordinateur. Les images proviennent des années 1960 en Afrique du Sud, durant l'Apartheid. À l'aide de techniques qui ne sont pas sans évoquer les techniques d'enquêtes en source ouverte et autres GeoGuessr, la cinéaste s'appuie sur les noms glanés sur des enseignes, l'architecture des bâtiments et la forme du rivage pour localiser les lieux filmés par cette famille et découvrir les commentaires des visiteur.euses des années 2020, regrettant, pour certains, la période coloniale.

This is the whole point of the filmmaker's montage, associating the violence carried out on colonised territories with the post-colonial violence exercised against immigrant populations in France a century later : in the geography of Paris, a contemporary shot of which is edited in after the images of the present-day Kasbah, the Saint-Michel bridge from which the Algerian demonstrators were thrown into the Seine is next to the revolutionary prison of the Conciergerie. The second part of the film actualises the colonial presence in the current forms of Algerian urbanism. The construction of wide arteries, particularly ill-suited to regulating the high temperatures but necessary for the modernising (and anti-insurrectionary) design of the French état-major, has durably disrupted the old city and the particular sociabilities that were exercised there [4]. Prenant's investigation thus provides an image of this transformation process left without memory and, through the combined means of film and archival editing, sheds light on this double material layer of the colonial phenomenon to reveal the "deep time" of colonisation.

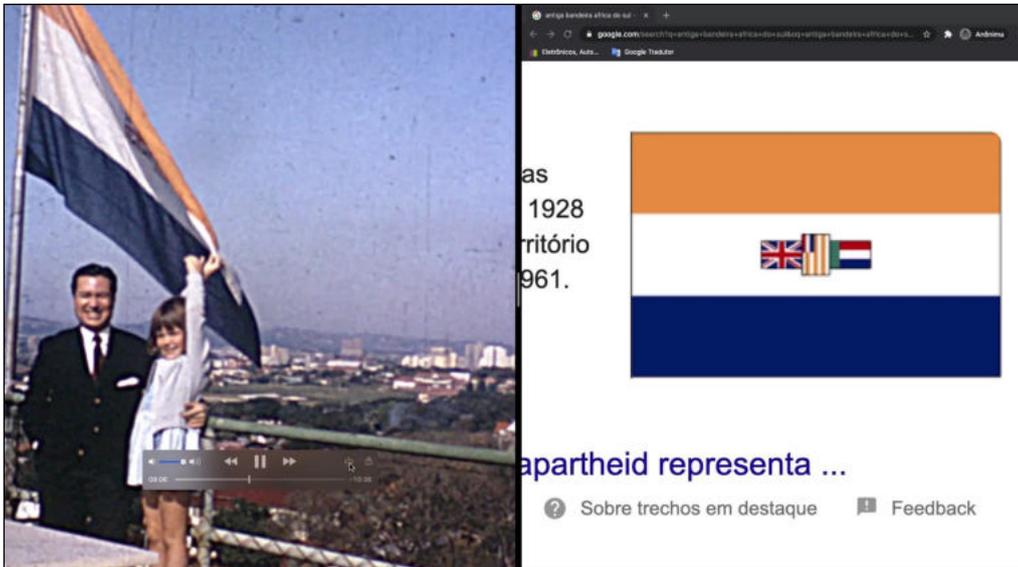
EXCAVATIONS

Filme Particular follows the same archaeological movement, except that the archive is the result of a chance finding by the filmmaker, Janaina Nagata, who acquired this "family film" along with a second-hand 16mm projector.

Filme Particular then takes the form of an investigation attempting to elucidate the twenty minutes or so of the reel found on the internet. However, it is not a "net found footage" in the sense that the *Entrevues de Belfort* gave to this term, but rather an old archive whose thread the filmmaker patiently retraces from her desktop. The images come from the 1960s in South Africa, during Apartheid. Using techniques reminiscent of open-source investigation and GeoGuessr, the filmmaker uses the names gleaned from signs, the architecture of buildings and the shape of the shoreline to locate the places filmed by this family and to discover the comments of visitors in the 2020s, some of whom regret, the colonial period.

[4] À bien des égards, cette transformation commencée dès les années 1830 en contexte colonial, soit plusieurs années avant l'haussmanisation débutée en 1853, s'avère une expérience fondatrice du maintien de l'ordre urbain. Sur le processus historique haut-moderniste de transformation de l'espace urbain en espace lisible à des fins autoritaires (et sur les stratégies insurrectionnelles employées dans ce contexte), voir James C. Scott, *L'Œil de l'État. Moderniser, uniformiser, détruire*, Paris, La Découverte, 2021 [1998], chap. 2 « Villes, langues, peuples », et particulièrement p. 90-105.

In many ways, this transformation, which began in a colonial context in the 1830s, several years before the Haussmann's renovation of Paris that began in 1853, is a founding experiment in urban policing. On the high modernist historical process of transforming urban space into legible space for authoritarian purposes (and on the insurrectionary strategies employed in this context), see James C. Scott, *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Yale University Press, 1998, especially chapter two.



Puis c'est au tour des visages de devenir des indices : un portrait accroché au mur aperçu au détour d'un plan dont le modèle sera plus tard aperçu attablé lors d'une *garden party* et qui se révèle être nul autre que Hendrik Verwoerd, premier ministre de l'époque et artisan majeur de l'Apartheid. Puis un homme posant tout sourire face à la caméra, qu'une application de reconnaissance faciale permet de reconnaître comme sorcier réputé et homme d'affaires redoutable proche du régime. Dans le film de Janaina Nagata, ce sont les visages des puissants qui font l'objet d'une observation curieuse, et non plus les habitants des villages et leurs coutumes captées (et exotisées) par le filmeur vraisemblablement afrikaner. *Filme Particular* se déroule au fil des images du *found footage*, sans commentaire (la seule voix est celle, synthétique, de Google Chrome à laquelle la cinéaste fait lire des fragments de textes trouvés au cours de ses recherches) et à tâtons, ce qui fait la grande force du film. Nulle structure argumentative avec laquelle le vidéo-essai dans sa forme *desktop* a pu nous familiariser : le film de Janaina Nagata paraît se dérouler en temps réel, lance des pistes qui n'aboutissent pas, échoue parfois à reconnaître des visages ou alors, semble découvrir incidemment des personnages ou des archives contemporaines qui font étrangement écho au contenu du film de famille. Ainsi, dans une vidéo YouTube, une touriste emmenant une amie étrangère à la découverte d'une fête traditionnelle évoque ses souvenirs d'enfance, « quand j'étais petite fille », tandis que de l'autre côté du *split screen*, la fillette du *found footage* sourit à l'objectif, entourée de deux hommes en tenues d'apparat.

Then it is the turn of the faces to become clues : a portrait hanging on the wall, whose figure will later be seen at a garden party and who turns out to be none other than Hendrik Verwoerd, then primeminister and major architect of Apartheid. Then a man posing smiling for the camera, whom a facial recognition application identifies as a renowned witch doctor and a formidable businessman close to the regime. In Janaina Nagata's film, it is the faces of the powerful that are the object of curious observation, rather than the villagers and their customs captured (and exoticized) by the presumably Afrikaner filmer. *Filme Particular* unfolds through images of found footage, without commentary (the only voice is the synthetic voice of Google Chrome, which the filmmaker uses to read fragments of texts found during her research) and in grabbling around, which is the great strength of the film. There is no argumentative structure with which the video essay in its desktop form could have familiarised us : Janaina Nagata's film seems to unfold in real time, throwing up leads that do not lead anywhere, sometimes failing to recognise faces, or seeming to incidentally discover characters or contemporary archives that strangely echo the content of the family film. For example, in a YouTube video, a tourist taking a foreign friend to a traditional festival recalls her childhood memories, "when I was a little girl", while on the other side of the split screen, the little girl in the found footage smiles at the camera, surrounded by two men in formal clothes.

Menant elle-aussi l'enquête dans les méandres de la mémoire visuelle, Ellie Ga retrouve le dispositif de **Gyres** (Compétition Internationale 2020) dans **Quarries** : une table lumineuse et des photographies développées sur transparents que ses mains agencent au rythme de sa voix.

Si le premier faisait appel à une métaphore aquatique tant dans sa structure que dans les rivages méditerranéens qu'il explorait, *Quarries* procède davantage d'un mouvement géologique de fouille visant à extraire et analyser les souvenirs de son autrice et ses associations d'idées. Si *Gyres* semblait s'en remettre aux courants marins pour décider du montage du film et faire dialoguer les objets échoués entre eux, le second autorise à pénétrer plus directement le flux de conscience de la cinéaste et l'effet que les images croisées çà et là ont pu avoir sur cette dernière.

Autre revenante du FID 2020, Sofia Bohdanowicz poursuit son exploration transmédiatique du deuil amorcée dans *Point and Line to Plain* où les intermédiaires entre la cinéaste et l'au-delà étaient alors son iPhone et sa Bolex, dont elle interprétait les dysfonctionnements comme autant de signes émis par son ami disparu. Dans ***A Woman Escapes*** s'établit une correspondance à trois, entre Burak Çevik, Blake Williams et Audrey Benac (*alter ego* de la cinéaste interprétée par Deragh Campbell, déjà présente sous ce nom dans *Never Eat Alone* puis dans *MS Slavic 7* et *Point and Line to Plane*) qui pleure la disparition d'une vieille dame parisienne du nom de Juliane. La correspondance épistolaire est aussi une correspondance filmique et technique : les artistes se communiquent des rushes et des sons, des commentaires sonores sans cesse réagencés sur d'autres ambiances, d'autres images, tantôt filmées en vidéo, en 4K, en 16mm et même en 3D. Plus que de véritables lettres de cinéma, les fragments ainsi partagés s'apparentent à des extraits de journaux intimes (impression renforcée par les intertitres manuscrits indiquant des dates) dont *A Woman Escapes* serait le collage. D'ailleurs, le moment où le chagrin d'Audrey paraît s'atténuer semble correspondre à une forme de radicalisation dans les choix de découpage et de collage qu'elle opère dans les matériaux remis par ses amis.

Also investigating the meanders of visual memory, Ellie Ga returns to the device of **Gyres** (Compétition Internationale 2020) in *Quarries* : a light table and photographs developed on transparent material, that her hands arrange to the rhythm of her voice.

While the former used an aquatic metaphor both in its structure and in the Mediterranean shores it explored, *Quarries* has more of a geological, excavating movement aimed at extracting and analysing its author's memories and the associations of her ideas. While *Gyres* seemed to rely on the currents of the sea to decide the film's editing and to make the stranded objects interact with each other, *Quarries* allows us to penetrate more directly the filmmaker's stream of consciousness and the effect that the images crossed here and there may have had on her.

Another FID 2020 returnee, Sofia Bohdanowicz, continues her transmedia exploration of grief begun in *Point and Line to Plain*, where the intermediaries between the filmmaker and the afterlife were her iPhone and her Bolex, whose malfunctions she interpreted as signs from her absent friend. In ***A Woman Escapes***, a three-party correspondence is established between Burak Çevik, Blake Williams and Audrey Benac (the filmmaker's alter ego, played by Deragh Campbell, who previously appeared under this name in *Never Eat Alone*, then in *MS Slavic 7* and *Point and Line to Plane*), who mourns the loss of an old Parisian woman named Juliane. The epistolary correspondence is also a filmic and technical correspondence : the artists send each other rushes and sounds, sound commentaries that are constantly rearranged to suit other moods, other images, sometimes filmed in video, in 4K, in 16mm and even in 3D. More than truthful letters from the cinema, the fragments thus shared resemble extracts from diaries (an impression reinforced by the handwritten intertitles indicating dates) of which *A Woman Escapes* is a collage. Moreover, the moment when Audrey's grief seems to subside seems to correspond to a form of radicalisation in the choices of cutting and collage that she makes in the materials handed over by her friends.

Le banc de montage apparaît à l'écran, la monteuse modifie les lieux et les voix, s'approprie le récit de Burak Çevik, les expérimentations visuelles de Blake Williams et sourit espièglement. Le personnage le moins réel du film, Audrey Benac, tout au plus avatar de Sofia Bohdanowicz, gagne en consistance à mesure qu'elle agit sur la réalité et que ses correspondants semblent relégués à l'état de projections de sa psyché. La 3D, plus qu'une augmentation de l'expérience visuelle est, dans le même temps, employée comme un moyen de déréaliser les espaces qu'elle traverse, brouillant premier et second plan, distordant les perspectives et favorisant le surgissement de formes indéfinissables. Pour *Point and Line to Plane*, la cinéaste expliquait déjà avoir souhaité altérer la perception de l'espace en transposant des images filmées à l'iPhone sur pellicule 16mm, ou en jouant du décollement de la plaque de pression de sa Bolex pour créer une vision dédoublée : la 3D apparaît alors comme la dernière formule de ce mode d'accès hypermétrope au monde des morts.

TUNNEL OF LOVE

À *vendredi, Robinson* de Mitra Farahani (Compétition GNCR, déjà présenté à la Berlinale et à Visions du Réel) documente un long échange d'emails entre Jean-Luc Godard (depuis Rolle) et Ebrahim Golestan (depuis le Sussex). Cette correspondance, née sous l'initiative de Farahani, devient vite un dialogue de sourds loufoque, qui permet à Farahani de faire un portrait assez rapproché du réalisateur iranien tout en mettant en scène, à distance, le cinéaste suisse. Bien que le film soit présentée comme une correspondance entre les deux hommes, il s'agit d'une véritable triangulation, car Farahani ne se contente pas d'initier cet échange épistolaire entre eux, mais apporte son aide, ajoute des commentaires en voix-off, souligne des équilibres et des discordances par le biais du montage. C'est un film « écrit chez Golestan » et assemblé à la Godard. Plusieurs citations visuelles et choix expressifs de Farahani font de ce projet une sorte de satellite du cinéma de Godard de ces dernières années. Un satellite, et non un simple hommage, car il est clair que ce film veut opérer, avec beaucoup d'amour, quelque chose dans le cinéma de ce dernier : une note biographique supplémentaire, une correspondance supplémentaire, un essai

The editing bench appears on the screen, the editor changes locations and voices, appropriates Burak Çevik's narrative, Blake Williams' visual experiments and smiles mischievously.

The least real character in the film, Audrey Benac, at best an avatar of Sofia Bohdanowicz, gains in consistency as she acts atop reality and her correspondents seem relegated to mere projections of her psyche. The 3D, more than an augmentation of the visual experience, is at the same time used as a means of derealising the spaces it traverses, blurring foreground and background, distorting perspectives, and encouraging the emergence of undecided forms. With *Point and Line to Plane*, the filmmaker explained that she wanted to alter the perception of space by transposing images filmed with an iPhone onto 16mm film, or by playing with the detachment of the pressure plate of her Bolex in order to create a doubled vision : 3D then appears as the latest formula for this long-sighted mode of access to the world of the dead.

TUNNEL OF LOVE

À *vendredi, Robinson* by Mitra Farahani (GNCR Competition, already presented at the Berlinale and Visions du Réel) documents a long exchange of emails between Jean-Luc Godard (from Rolle) and Ebrahim Golestan (from Sussex). This correspondence, initiated by Farahani, quickly becomes a wacky dialogue of the deaf, which allows Farahani to paint a close portrait of the Iranian director while at the same time directing the Swiss filmmaker from a distance. Although the film is presented as a correspondence between the two men, it is a real triangulation, as Farahani does not just initiate this epistolary exchange between them, but also lends a hand, adding commentary in voice-over, underlining balances and discrepancies through the edit. It is a film "written at Golestan" and assembled Godard-style. Many of Farahani's visual quotations and expressive choices make this project a kind of satellite of Godard's cinema of recent years. A satellite, not a simple homage, because it is clear that this film wants to operate, with a lot of love, something in Godard's cinema : an additional biographical note, an additional correspondence, an essay

sur le champ-contrechamp godardien, au sein d'un discours plus large, dont le noyau est peut-être *Le Livre d'image*.

Film ascétique, plein d'humour et de beauté, *Signal GPS Perdu* de Pierre Voland (Mention spéciale du Prix national Georges de Beauregard) est une quête spirituelle qui s'entrecroise à une quête d'amour dans une forêt obscure peuplée tantôt de chevaliers errants, tantôt des notifications d'une application de rencontre entre hommes. Il a fallu sept ans au cinéaste pour réaliser son film le plus long et le plus mûr. Sept ans, non seulement pour tourner en Super 8 les fascinantes images proposées (de randonnées en caméra subjective, en hiver, dans les forêts du Jura), mais aussi pour les mettre à l'épreuve, les hybrider

on the Godardian shot-reverse shot within a larger discourse, whose core is perhaps *Le Livre d'image*.

An ascetic film, full of humour and beauty, Pierre Voland's *Signal GPS Perdu* (Mention spéciale du Prix national Georges de Beauregard) is a spiritual quest that intersects with a quest for love in a dark forest populated sometimes by wandering knights, sometimes by the notifications of a gay dating app. It took the filmmaker seven years to make his longest and most mature film.

Seven years, not only to shoot the fascinating images proposed (of hikes through subjective camera, in winter, in the forests of the Jura) in Super 8, but also to put them to the test, to hybridize



avec divers types de matériaux : des enregistrements sonores des randonnées (si sensibles qu'ils transmettent l'idée du corps de Voland, quoiqu'on ne le voie jamais), une fausse application de rencontres et sa messagerie, une voix-off lisant deux textes issus du *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes en français ancien, une chanson des Beatles... Voland synthétise différents éléments : l'amour du format Super 8, le cinéma comme pratique diaristique, l'exploration, d'une part, de sa propre sexualité et,

them with various types of material : sound recordings of the hikes (so sensitive that they convey the idea of Voland's body, although we never see it), a fake dating app and its messages, a voiceover reading two texts from Chrétien de Troyes' *Chevalier de la charrette* in old French, a song by The Beatles... Voland synthesises different elements : a love of the Super 8 format, cinema as a diaristic practice, the exploration of his own sexuality on the one hand and

d'autre part, de sa spiritualité chrétienne, et ce à travers un travail de contraste, entre la littérature ancienne et la communication numérique contemporaine, entre les images filmiques et l'écriture sur un chat de rencontre. Bien qu'il puisse sembler au premier abord dur et sévère, *Signal GPS Perdu* est au contraire un film joyeux et vital, un film sur l'existence dans le monde, un fragment de discours amoureux. Après quelques insatisfactions et quelques utilisateurs bloqués, le protagoniste trouve un interlocuteur et le chat se transforme en une correspondance poétique. Une autre correspondance amoureuse apparaît dans ce film, plus voilée que dans le film de Farahani, mais bien reconnaissable. *Signal GPS Perdu* serait peut-être une sorte de lettre d'amour à un film qui a beaucoup marqué son auteur : *La Vallée close*, film de 1995 de Jean-Claude Rousseau (lui aussi présent au FID cette année avec le très beau *Welcome*). ■

his Christian spirituality on the other, all through a work of contrast, between ancient literature and contemporary digital communication, between filmic images and writing on a dating chat. Although it may at first seem harsh and severe, *Signal GPS Perdu* is, on the contrary, a joyful and vital film, a film about existence in the world, a fragment of loving discourse. After a few dissatisfactions and a few blocked users, the protagonist finds an interlocutor and the chat turns into a poetic correspondence. Another love letter appears in this film, more veiled than in Farahani's film, but clearly recognisable. *Signal GPS Perdu* is perhaps a kind of love letter to a film that has left a deep impression on its author : *La Vallée close*, a 1995 film by Jean-Claude Rousseau (also present at this year's FID with the very beautiful *Welcome*). ■

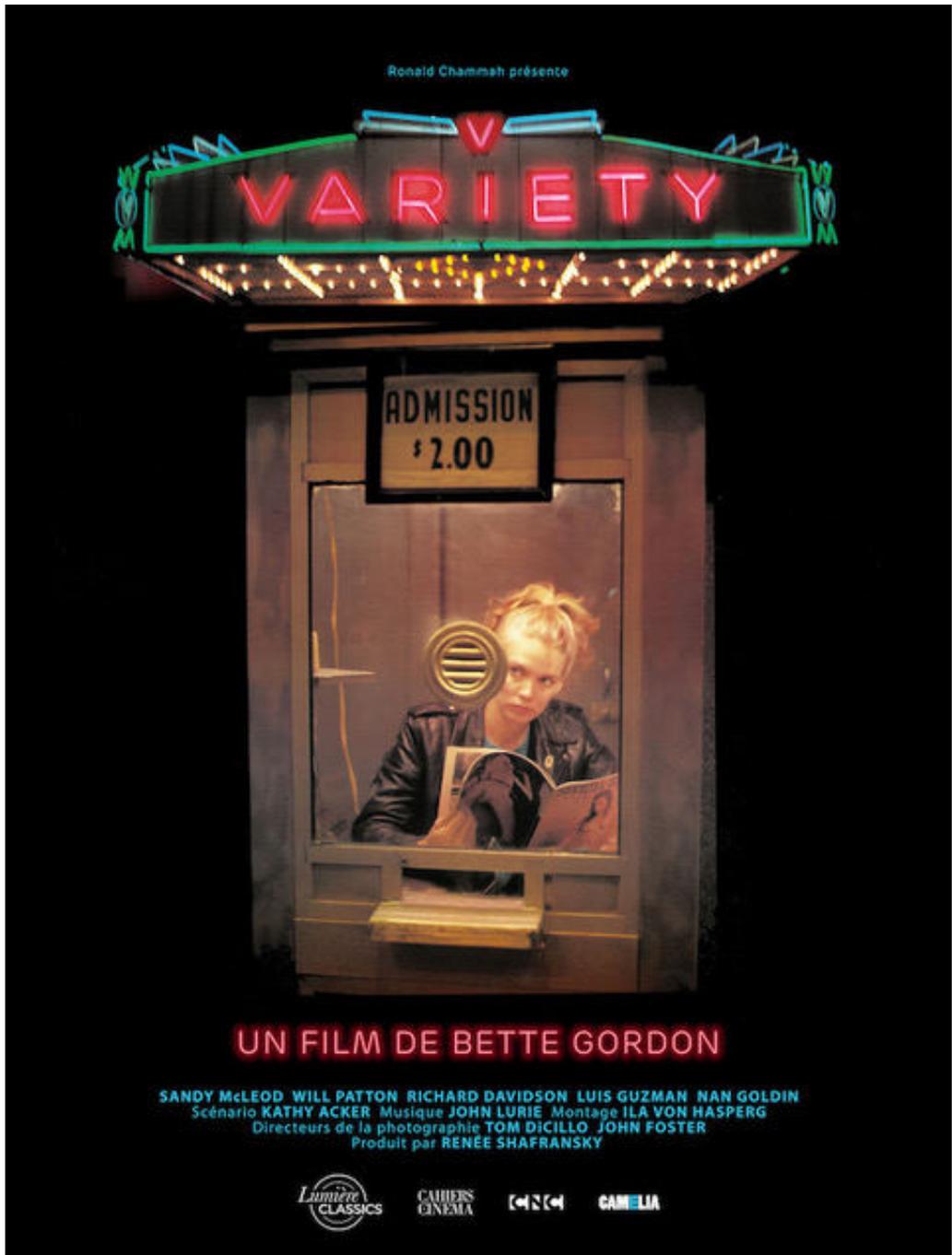
DU CHARME DE L’AFFICHE AU POUVOIR DU REGARD

SUR VARIETY DE BETTE GORDON

écrit par **Bárbara Janicas**

The perfect 'woman of mystery' is one who is blonde, subtle and Nordic.
Alfred Hitchcock

C'est d'abord l'affiche à l'entrée du cinéma où je vais d'habitude qui a retenu mon attention. Sur celle-ci, une femme semble incarcérée à l'intérieur d'une cabine, au-dessus de laquelle on peut lire le panneau « Admission \$ 2,00 », accompagné d'un fronton de néons colorés affichant un mot : *Variety*. Il s'agit du titre du premier long-métrage de fiction de la cinéaste indépendante Bette Gordon, alors auteure d'une poignée de courts-métrages expérimentaux et de quelques documentaires aux allures de road-movies, co-réalisés avec James Benning. En regardant cette affiche, je pense momentanément à la cage de *Lola Montès* (1955), le sublime dernier film de Max Ophüls, dans lequel les mésaventures amoureuses de la protagoniste constituent un véritable spectacle de variétés pour les spectateurs extra et intradiégétiques – à la différence qu'à la fin de ce film, seuls ces derniers pourront venir lui baiser la main en échange d'un dollar. Je m'attarde ensuite sur la figure féminine au centre de la composition : une jeune femme aux cheveux blonds attachés, vêtue d'une veste en cuir, tient un magazine dans ses mains (cela pourrait être un magazine de mode, mais ce n'est pas le cas ; sur la couverture et au dos on peut apercevoir deux photos de femmes à moitié-nues dans des poses suggestives ; c'est donc un magazine pornographique) ; pourtant, du coin de l'œil, celle-ci semble davantage s'intéresser à ce qui se passe à l'extérieur de sa cloche en verre.



← Affiche de *Variety* (1983) de Bette Gordon



← *Lola Montès* (1955), Max Ophüls

La différence entre le regard de ces deux femmes, la blonde de Gordon et la brune d'Ophüls, en dit long : celui de Lola Montès est un regard vide, éteint, un regard résigné et amer ; celui de la blonde est vif, vibrant, sec comme un bout de paille prêt à prendre feu. La première a fini réduite à un objet-spectacle, un fantasme du désir masculin ; la seconde sera l'agente, la maîtresse de son regard et elle-même un sujet désirant. Bien qu'au moment où mon regard croise l'affiche de *Variety* pour la première fois je n'aie toujours pas vu le film, je sais déjà de quoi il parle : une jeune new-yorkaise se fait embaucher dans la billetterie d'une salle de cinéma porno, et progressivement les images et les sons qui peuplent son quotidien vont éveiller en elle le désir d'investiguer sur ce milieu de l'érotisme jusque-là réservé aux spectateurs masculins.

Si sa réputation de film féministe le précède, suscitant de nombreuses lectures à l'aune notamment de l'article de Laura Mulvey « **Visual Pleasure and Narrative Cinema** », paru en 1975, et de sa célèbre théorie du *male gaze*, Bette Gordon a toujours cherché à remettre son travail dans le contexte des réactions aux mouvements féministes radicaux qui, dans les années 1980, réclamaient l'interdiction et la pénalisation de la pornographie aux États-Unis. Parmi ceux-ci, le groupe *Women Against Pornography* (WAP) est, dès la fin des années 1970, particulièrement actif dans la dénonciation de l'industrie du sexe à Times Square, le quartier où se déroule le film de Gordon. Les actions menées par le WAP incarnent la réflexion de féministes radicales comme Catherine MacKinnon et Andrea Dworkin, lesquelles voient dans la violence graphique de la pornographie une antichambre de la culture du viol enracinée dans la société patriarcale.

Variety a donc atterri au milieu d'un débat houleux qui touchait aussi la communauté cinématographique féministe de l'époque, notamment par la question de savoir s'il était possible de montrer ou de regarder de la pornographie sans reproduire des dynamiques de pouvoir, d'oppression et de violence perpétrées sur les femmes. Alors que des films comme *Deep Throat* (1972) et *Snuff* (1976) se trouvent dans la ligne de mire des groupes anti-porno, et que d'autres, comme le documentaire *Not a Love Story : A Film About Pornography* (1982) de Bonnie Sherr Klein, s'attaquent directement à l'industrie pornographique en dénonçant la manière dont elle fait la promotion et tire profit de la violence sexuelle à l'égard des femmes, *Variety* de Bette Gordon puise ouvertement dans les fantasmes qui nourrissent l'imaginaire pornographique pour enquêter sur le désir et la représentation des femmes. À la censure pour laquelle certaines plaident, Gordon répond en libérant la parole : dès son court-métrage précédent, *Anybody's Woman* (1981), elle alterne des séquences d'exploration purement visuelle autour du quartier de Times Square et ses cinémas porno (dont celui où serait tourné *Variety*) avec les monologues d'un homme et d'une femme sur la pornographie et leurs fantaisies sexuelles respectives.

Par ailleurs, selon les propos de la cinéaste, *Variety* préfigure moins ce qui serait une forme de *female gaze* ou une vision féministe de l'érotisme qu'il n'explore l'essence voyeuriste de tout cinéma, notamment par la manière dont le désir y est figuré : à l'instar de la pornographie, il s'agit de substituer le toucher par le regard, l'objet désiré par son fantasme, en s'appuyant sur une succession d'images suggestives pour entretenir le désir sans jamais le satisfaire complètement... « La pornographie comme le cinéma demandent au spectateur de prendre plaisir à regarder, plutôt que par l'interaction sociale », explique Bette Gordon dans une interview pour la revue *Another Gaze*, en 2019. Si *Variety* est une œuvre qui interroge la relation entre le regard et le désir au travers des archétypes narratifs et du langage cinématographique lui-même, je me demande ce que cela signifie de montrer à nouveau ce film en 2022, presque quarante ans après sa réalisation, et en quoi ses néons quelque peu surannés éclairent le paysage cinématographique contemporain, dans lequel de nouveaux et multiples *gazes* commencent enfin à gagner en visibilité et en puissance.

Revenons à ma première confrontation avec l'affiche du film – objet clairement visuel, fait « pour être vu » : je ne peux m'empêcher de sourire en pensant à l'ironie de son emplacement. À l'entrée du cinéma Louxor, dans le 18^e arrondissement de Paris, cette sorte de cabine ou de guichet présente dans l'image se trouve placée à côté de la vraie billetterie, tous les deux donnant sur l'entrée toujours chaotique de la station de métro Barbès-Rochechouart, dans un quartier aujourd'hui encore considéré

comme mal famé, pas loin de Pigalle et de ses *sex-shops*, *peep-shows* et cabarets. Ici, partout où je regarde, je cours le risque de voir ou d'entendre des choses qui ne me plaisent pas ; c'est pourquoi j'ai réalisé depuis un moment qu'il vaut mieux traverser la rue les yeux fixés au sol, pour ne les lever qu'une fois devant l'écran de la salle de cinéma. Cependant, ce soir-là, face à la mise en abîme accidentelle (l'était-elle vraiment ?) de l'affiche magnétique de *Variety* sur la façade du Louxor, cette femme blonde dans le guichet me semblait être la première à oser dévisager la nuit citadine que l'on sait si hostile aux femmes – ou, transposé dans l'univers du film, le micro-cosmos néo-noir aux alentours de Times Square, à New York, dans le début des années 1980.

Les enseignes lumineuses se reflétant sur les vitrines, les phares des voitures éblouissant les yeux des passants, les rues humides et bruyantes de la ville qui ne dort jamais, les bars et les cinémas ouverts 24/24h, un parc d'attractions désert au crépuscule, un motel miteux au bord de la route, l'agitation lors de l'approvisionnement des marchés, un coin de rue où quelqu'un guette ou attend la fin de cette nuit interminable, et les notes perçantes d'un air de jazz rompant le silence... Face à cette description, on pourrait facilement se croire dans un film noir de Samuel Fuller ou de Jules Dassin et, en quelque sorte, c'est précisément cet imaginaire cinématographique que Bette Gordon convoque dans *Variety*. Mais, à la place de *hard-boiled detectives* et de *femmes fatales*, Gordon subvertit les codes du noir et explore une autre facette de l'archétype de la blonde hitchcockienne, en faisant de la protagoniste Christine (Sandy McLeod) l'enquêteuse et voyeuse par excellence de son film.

Le guichet de la billetterie où Christine passe son temps est un espace intermédiaire, entre l'agitation de l'espace urbain et l'intimité de la salle de cinéma. À l'intérieur, Christine est à l'abri des éventuelles avances des spectateurs venus acheter des billets pour la prochaine séance, et peut observer non seulement ce qui se passe à l'extérieur, mais aussi sa propre image, à travers un miroir dissimulé à l'intérieur de la cabine. Récurrents tout au long du film, les miroirs et autres surfaces réfléchissantes sont parfois les complices de la protagoniste, dans la mesure où, grâce à eux, Christine peut voir sans être vue, échapper aux regards masculins la réifiant, et ainsi chercher à se réapproprier son image. Paradoxalement, au fur et à mesure qu'elle s'essaie à la séduction devant ces miroirs, l'image de soi qu'ils lui renvoient semble finir par refléter la même pulsion scopique hétéronormée à laquelle elle semblait vouloir se dérober.

Lors des pauses au travail, Christine s'aventure à l'intérieur du cinéma, sans pour autant dépasser le hall ou la cabine de projection, cherchant à entendre les sons de plaisir qui viennent de l'intérieur. Quasiment aucune image des films pornographiques n'est montrée, et celles que nous apercevons ne sont pas spécialement choquantes, du moins en comparaison avec les scènes que Christine décrira plus tard à son fiancé de manière particulièrement graphique. Tout se passe comme si, dans un film centré sur la question de voir et d'être vu, Bette Gordon choisissait de ne laisser qu'entendre, en confrontant le spectateur à ses propres fantasmes et attentes sur le porno, au lieu de les lui montrer.

En effet, le film oscille entre de longues séquences mutiques de voyeurisme et de poursuite, dans lesquelles on découvre l'habitat naturel des hommes à travers les yeux de Christine (plus qu'on ne la voit, elle, à travers leurs yeux), et des scènes du quotidien entre femmes où la parole jaillit, comme les discussions dans un bar de Tin Pan Alley avec d'autres travailleuses de la nuit qui parlent sans tabou de désir et de sexe. Jouant le rôle d'une amie de la protagoniste, la photographe Nan Goldin (qui a également documenté le tournage, et à qui on doit la photo utilisée pour l'affiche du film) est une présence récurrente dans ces moments de sororité, lesquels sont plongés dans une atmosphère intimiste aux couleurs chaudes, qui rappelle celle de ses propres travaux photographiques autour du milieu de la contre-culture américaine dans les années 1980.

La curiosité de Christine à l'égard du monde de la pornographie est progressivement canalisée vers l'un des clients du cinéma, le mystérieux Louie (Richard Davidson) ; mais ce qui la fascine est moins son apparence d'homme d'affaires riche et bien éduqué que le monde souterrain de crime et de corruption dans lequel il semble évoluer. Sans qu'on ne sache avec certitude quelles sont ses

motivations, on suit Christine sur les pas de Louie, moins pour savoir ce qu'il trafique que pour l'excitation de la poursuite. Et Bette Gordon, inspirée par le travail de Sophie Calle – notamment sa série *Suite Vénitienne* (1980), pour laquelle l'artiste avait suivi et photographié anonymement un inconnu plusieurs mois durant –, ne semble pas non plus soucieuse de donner toutes les réponses au spectateur, faisant de l'enquête un prétexte pour de nouvelles déambulations formelles au son du saxophone de John Lurie.

Au fond, la traversée nocturne de la protagoniste dans un milieu réservé aux hommes constitue une transgression aussi grave, voire plus, que sa fascination pour la pornographie, dans la mesure où elle le fait selon ses propres termes, en tâtant le terrain du regard, au lieu de suivre les règles du jeu imposées par autrui. Bette Gordon fait de même dans son appropriation du film noir, s'attaquant aux codes du genre dans leur essence, sans toutefois les rejeter catégoriquement. En effet, *Variety* s'achève au moment précis où semble démarrer sa dimension de *thriller* policier, lorsque Christine s'apprête à passer à l'action, marquant ainsi un point de suspension (ou une sorte de « *coitus interruptus* cinématographique », comme écrit Linda Dubler dans sa critique pour la revue *Film Quarterly*, en 1984), qui a l'audace de priver le spectateur de la satisfaction de la résolution de l'intrigue et de la clôture narrative.

Dans son texte sur Bette Gordon, Ricardo Vieira Lisboa évoque l'influence ressentie dans *Variety* d'un autre film noir « qui contenait déjà en lui-même le pouvoir que la réalisatrice voulait pour sa protagoniste, *Phantom Lady* (1944) de Robert Siodmak, dans lequel le simple regard d'une femme est – littéralement – capable de tuer ». Or Christine n'est pas une tueuse ; son seul crime est de vouloir prendre son regard en main dans un monde fait pour être vu, mené et raconté par des hommes. Pour ma part, c'est surtout le souvenir de *Laura* (1944) d'Otto Preminger, un film sur les projections masculines autour du « fantôme » d'une femme que l'on croit morte, qui m'est passé par la tête, lorsque Christine vole et fixe au mur de son appartement l'affiche du film pornographique alors en exposition, intitulé *Laura's Desires* (1977).

Variety (1983), Bette Gordon



La Laura du film de Preminger et la Laura du film porno sont toutes deux extrêmement objectivées, bien que de manières différentes (avant même d'être considérée comme une femme de chair et d'os, le personnage de Gene Tierney se présente comme une icône immortalisée dans un portrait), mais elles se situent à des pôles opposés en ce qui concerne leur capacité d'action : la première est absente pendant une grande partie du film, sa figure étant systématiquement

convoquée par les *flashbacks* des personnages masculins, tandis que la seconde est, comme le suggère le titre *Laura's Desires* (par l'emploi du génitif « 's » exprimant la possession), sujet de ses propres désirs et responsable pour les *flashbacks* qui structurent le film, dans lesquels elle se souvient des diverses occasions pendant un voyage où elle a pris en main ses obsessions sexuelles. Mis à part le porno, la présence de l'affiche de *Laura's Desires* dans *Variety* suggère que le personnage de Christine a plus à apprendre sur elle-même en explorant et en parlant de ses propres désirs, qu'en laissant son histoire être racontée du point de vue d'un personnage masculin, comme dans le cas de *Laura* de Preminger.

Quant à moi, peut-être qu'un de ces jours, je retournerai au cinéma Louxor et ramènerai l'affiche de *Variety* chez moi. Dans le regard complice de Christine, je trouverai un rappel à ne pas baisser les yeux devant ce qu'on m'interdit ; un rappel de mon droit à la curiosité et au désir. ■

Texte initialement publié en portugais sur le site de critique de cinéma [A Pala de Walsh](#), version traduite et légèrement élargie par l'autrice.

DÉBORDEMENTS **_13.PDF**

Rédacteur en chef : Pierre Jendrysiak

Comité de rédaction et d'édition :

Gabriel Bortzmeyer, Lucie Garçon, Occitane Lacurie, Florent Le Demazel,
Romain Lefebvre, Raphaël Nieuwjaer, Barnabé Sauvage, Chloé Vurpillot

Ont également contribué à ce numéro :

Elizabeth Dexter, Bárbara Janicas, Stefano Miraglia, Victor Morozov,
José Sarmiento Hinojosa

Conception - mise en page : Lucie Garçon

Merci ! Nicolas Klotz et Elizabeth Perceval

Illustration de couverture :

Unrueh (2022), Cyril Schäublin © Seeland Filmproduktion

DÉBORDEMENTS

Fondateurs : Florent Le Demazel, Romain Lefebvre, Raphaël Nieuwjaer

Site web : www.debordements.fr

Contact : revuedebordements@gmail.com

ASSOCIATION :

Présidente : Solène Secq de Campos Velho

Secrétaire : Thomas Vallois

Trésorier : Florent Le Demazel