

7-17.4
2022



Édition N° 53



Marco Bellocchio
Kirsten Johnson
Hassen Ferhani

**Festival international
de cinéma Nyon**

Editorial

Émilie Bujès
Directrice artistique

Fr En lisière

Chaque année, l’Invité-e d’honneur et les cinéastes invité-e-s dans le cadre des hommages permettent de raconter une histoire, de composer une image et de tisser des formes et des récits. Il s’agit pour chaque édition de réfléchir à l’équilibre des approches, des genres, des géographies, de dresser un certain portrait cinématographique contemporain.

En 2022, les filmographies de Marco Bellocchio, Kirsten Johnson et Hassen Ferhani, singulièrement différentes et éclectiques par elles-mêmes, s’entrecroisent cependant autour d’une interpénétration fertile, d’une infraction lyrique. Peut-être Amou, l’ouvrier des Abattoirs d’Alger (dans le film de Hassen Ferhani, *Dans ma tête un rond-point*), offre-t-il ainsi un formidable résumé de cette infidélité poétique, tel un manifeste du cinéma du réel: « Je ne mens pas, mais je ne tombe pas dans la vérité ».

La programmation de Visions du Réel s’affranchit sans cesse davantage des définitions trop rapidement arrêtées: il est question de poursuivre avec acharnement – pour les cinéastes comme pour nous, festival international de cinéma – la quête de l’éloquence, la traduction sensorielle et émotionnelle d’un état, d’un regard, d’un réel, indépendamment du langage cinématographique choisi, ou au contraire en embrassant justement des formes libérées et joyeusement aventureuses.

Marco Bellocchio immanquablement témoigne de l’entrelacs des choses, celles de la vie, de la politique et du travail, celles du vécu et de l’imaginé, celles du document éclairé d’une nouvelle lumière grâce à la fiction. Avec *Marx può aspettare* il rembobine sa vie et son œuvre pour entremêler biographie et cinéma, retraçant avec courage la façon dont le suicide de son frère jumeau a traversé et profondément marqué ses films. Parallèlement, la récurrence de certains éléments, telle la maison familiale, sa région ou ses tantes qui jouent de nombreux rôles dans ses films documentaires ou de fiction, ancrent le cinéma de Bellocchio dans une proximité familière, qui informe de larges pans de son œuvre.

Le personnel et le politique, mais aussi ce rapport à la fiction ludique et baigné de liberté, sont naturellement au cœur des filmographies de Kirsten Johnson (première invitée spéciale du festival, qui en co-signe également les affiches) et de Hassen Ferhani. Si Johnson s’exerce à tuer son père dans son dernier opus, elle avait auparavant révélé de façon émouvante et extraordinairement honnête la complexité de la captation du réel, de l’interaction entre filmeur-euse et filmé-e et du réel en soi, dans son film essentiel *Cameraperson*. Le lien à l’autre surgit ainsi à chaque instant, comme d’ailleurs le hors-champ qui nourrit sans relâche le matériel filmé dans le travail de la cinéaste américaine, ainsi que dans celui de Hassen Ferhani, invité de l’Atelier 2022. Cinéaste proche de Visions du Réel depuis de longues années, il y avait déjà présenté son film *Afric Hotel* en 2011, et partage depuis ses débuts une définition commune avec le Festival, dans sa dimension sensible, humaniste, patiente, et une fois encore – comme le dit si bien Emmanuel Chicon, membre du comité de sélection, dans son essai – au regard du « subtil jeu narratif qui tient la réalité frontale en lisière ».

De Am Rande

Jedes Jahr erzählen wir mit dem Ehrengast und den im Rahmen der Hommagen eingeladenen FilmemacherInnen eine Geschichte, wir komponieren ein Bild und weben Formen und Erzählungen. Bei jeder Ausgabe geht es darum, über die Ausgewogenheit der Ansätze, der Genres und der Geografien nachzudenken und ein Porträt des zeitgenössischen Filmgeschehens zu zeichnen.

Die 2022 im Mittelpunkt stehenden Filmografien von Marco Bellocchio, Kirsten Johnson und Hassen Ferhani sind an sich schon einzigartig verschieden und eklektisch. Dennoch begegnen sie sich in einer fruchtbaren Schnittmenge, einem lyrischen Verstoss. Vielleicht bietet Amou, der Arbeiter in den Schlachthöfen von Algier (in Hassen Ferhanis Film *Dans ma tête un rond-point*), eine grossartige Zusammenfassung dieser poetischen Untreue, wie ein Manifest des Kinos des Realen: „Ich lüge nicht, aber ich ver falle auch nicht in die Wahrheit“.

Das Programm von Visions du Réel befreit sich immer mehr von vorschnell festgelegten Definitionen: Den FilmemacherInnen wie auch uns als internationales Filmfestival geht es um die unablässige Suche nach der Eloquenz, der sensorischen und emotionalen Übersetzung eines Zustands, eines Blicks, einer Realität, unabhängig von der gewählten filmischen Sprache, oder im Gegenteil, gerade durch befreite und freudig abenteuerliche Formen.

Marco Bellocchio bezeugt unweigerlich die Verflechtung der Dinge, die des Lebens, der Politik und der Arbeit, die des Erlebten und die des Geträumten, die des Dokuments, das durch die Fiktion in einem neuen Licht erstrahlt. Mit *Marx può aspettare* spult er sein Leben und sein Werk zurück, um Biografie und Kino miteinander zu verweben, und zeichnet mutig nach, wie der Selbstmord seines Zwillingbruders seine Filme durchzogen und tief geprägt hat. Gleichzeitig verankert die Wiederkehr bestimmter Elemente, wie das Haus der Familie, seine Region oder seine Tanten, die in seinen Dokumentar- und Spielfilmen zahlreiche Rollen spielen, Bellocchios Kino in einer vertrauten Nähe, die grosse Teile seines Werks prägt.

Das Persönliche und das Politische, aber auch diese spielerische und von Freiheit durchtränkte Beziehung zur Fiktion stehen natürlich in den Filmografien von Kirsten Johnson (erste Spezialgästin des Festivals, die auch die Plakate mitentworfen hat) und Hassen Ferhani im Mittelpunkt. Während Johnson in ihrem neuesten Werk den Tod ihres Vaters übt, hatte sie zuvor in ihrem essenziellen Film *Cameraperson* sehr bewegend und ausserordentlich aufrichtig gezeigt, wie komplex die Erfassung des Realen, der Interaktion zwischen Filmenden und Gefilmten und des Realen an sich ist. So taucht in jedem Augenblick die Verbindung zum anderen auf, wie auch das Geschehen im Off, das das Filmmaterial in der Arbeit der amerikanischen Filmemacherin sowie in der Arbeit von Hassen Ferhani, dem Gast des Ateliers 2022, unaufhörlich nährt. Der Filmemacher, der Visions du Réel seit vielen Jahren nahesteht, hatte dort bereits 2011 seinen Film *Afric Hotel* präsentiert und teilt seit den Anfängen eine gemeinsame Definition mit dem Festival, in seiner sensiblen, humanistischen, geduldigen Dimension und einmal mehr – wie Emmanuel Chicon, Mitglied der Auswahlkommission, in seinem Essay so treffend sagt – im Hinblick auf das „subtile narrative Spiel, das die frontale Realität am Rande hält“.

En On the threshold

Each year, the Guest of Honour and the filmmakers invited as part of our tributes allow us to tell a story, to compose an image and to weave forms and narratives. For each edition, the aim is to reflect on the balance of approaches, genres and geographies, in order to paint a certain portrait of contemporary cinema.

In 2022, the filmographies of Marco Bellocchio, Kirsten Johnson and Hassen Ferhani—singularly different and eclectic in themselves—nevertheless meet around a fertile interpenetration, a lyrical infraction. Perhaps Amou, an employee of the Algiers Abattoirs (in Hassen Fehrani’s film *Dans ma tête un rond-point*), thus offers a wonderful summary of this poetic infidelity, like a manifesto for non-fiction cinema: “I don’t lie, but I don’t fall into truth”.

The programming of Visions du Réel ceaselessly seeks to free itself from facile definitions: it is about relentlessly pursuing—for the filmmakers as well as for us, an international film festival—a quest for eloquence, the sensory and emotional translation of a state, of a gaze, of a reality, independently of the chosen cinematographic language, or, on the contrary, precisely by embracing forms that are liberated and joyously adventurous.

Marco Bellocchio unfailingly bears witness to the interweaving of things: those of life, of politics and work, of the lived and the imagined, of the document on which a new light is shed thanks to fiction. With *Marx può aspettare*, he rewinds his life and work to interweave biography and cinema, courageously retracing the way in which his twin brother’s suicide has haunted and made a deep impression on his films. At the same time, the recurrence of certain elements—such as the family home, his region or his aunts, who play numerous roles in his documentary and fiction films—anchor Bellocchio’s cinema in a familiar proximity, which informs a large part of his work.

The personal and the political, but also this playful and freewheeling relationship to fiction, are naturally at the heart of the filmographies of Kirsten Johnson (the festival’s first Special Guest, whose photos can be seen on this edition’s posters) and Hassen Ferhani. While Johnson practices killing her father in her latest opus, she had previously revealed in a moving and extraordinarily honest way the complexity of shooting reality, of the interaction between filmer and filmed and of the real itself, in her essential film *Cameraperson*. The relationship to the other thus emerges at every moment, as does the off-screen reality that tirelessly feeds the filmed material in the work of the American filmmaker, as well as in that of Hassen Ferhani, the guest of our 2022 Atelier. The filmmaker has been close to Visions du Réel for many years (he had already presented his film *Afric Hotel* here in 2011), and since the beginning of his career has shared a common understanding of cinema with the Festival, in its sensitive, humanistic and patient dimension, and once again—as Emmanuel Chicon, member of the selection committee, so aptly puts it in his essay—with regard to the “subtle narrative game that keeps frontal reality on the threshold”.

Editorial

Invité d’honneur Ehrengast Guest of Honour Marco Bellocchio

Invitée spéciale Spezialgästin Special Guest Kirsten Johnson

Atelier Hassen Ferhani

3

4

11

20

Marco Bellocchio



Fr Né à Bobbio dans le nord de l'Italie à la veille de la Seconde Guerre mondiale, Bellocchio étudie à l'Académie d'art dramatique de Milan et au Centre expérimental du cinéma de Rome. En 1965, il réalise son premier long métrage *I pugni in tasca*. Le film amorce une œuvre rageuse et lyrique, aussitôt remarqué par la critique, qui y voit une réponse italienne à la Nouvelle Vague. Depuis, le cinéaste n'a eu de cesse de questionner la violence des institutions, notamment celle de la famille (*La Cina è vicina*, 1967), de l'Église (*Nel nome del padre*, 1971 ; *L'ora di religione: il sorriso di mia madre*, 2002), de l'armée (*Marcia trionfale*, 1976) ou de la santé (le documentaire *Matti da slegare*, 1974, co-réalisé avec Silvano Agosti, Sandro Petraglia et Stefano Rulli). En explorant l'histoire italienne (entre autres *Buongiorno, notte*, 2003 ; *Vincere*, 2009), il entrelace les archives télévisuelles, cinématographiques au romanesque. Alternant entre fiction et cinéma du réel – de son premier documentaire *Il popolo calabrese ha rialzato la testa – Paola* (1969) jusqu'au dernier en date, *Marx può aspettare* (2021), en passant par *La macchina cinema* (1978) – il a constamment élargi son spectre de création. Ses films ont été présentés dans les plus grands festivals, notamment à Cannes, où *Le Saut dans le vide* (1980) vaudra à Michel Piccoli et Anouk Aimée deux prix d'interprétation. Il y sera également récompensé d'une Palme d'honneur pour son œuvre en 2021.

De Der zu Beginn des Zweiten Weltkriegs im norditalienischen Bobbio geborene Marco Bellocchio studierte an der Accademia dei Filodrammatici in Mailand und am Experimentellen Zentrum für Kinematographie in Rom. 1965 drehte er seinen ersten Langfilm *I pugni in tasca*, Auftakt zu einem unwirschen und lyrischen Werk, das von der Kritik schnell als italienische Antwort auf die Nouvelle Vague wahrgenommen wird. Seitdem hinterfragte Bellocchio immer wieder die Gewalt der Institutionen, vor allem die der Familie, (*La Cina è vicina*, 1967), der Kirche (*Nel nome del padre*, 1971; *L'ora di religione: il sorriso di mia madre*, 2002), der Armee (*Marcia trionfale*, 1976) und des Gesundheitswesens (Dokumentarfilm *Matti da slegare*, 1974, ko-realisiert mit Silvano Agosti, Sandro Petraglia und Stefano Rulli). Indem er sich mit der italienischen Geschichte befasste (beispielsweise mit *Buongiorno, notte*, 2003 oder *Vincere*, 2009), verflocht Bellocchio die Fernseh- oder Filmarchive mit dem

Romanhaften. Im Wechsel zwischen Fiktion und Kino des Realen – von seinem ersten Dokumentarfilm *Il popolo calabrese ha rialzato la testa – Paola* (1969) über *La Macchina cinema* (1978) bis zu seinem bisher letzten Film *Marx può aspettare* (2021) – erweiterte er sein schöpferisches Spektrum mit jedem Projekt. Seine Filme wurden bei den grössten Festivals gezeigt und insbesondere in Cannes, wo Michel Piccoli und Anouk Aimée zwei Preise für die beste Darstellung in *Salto nel vuoto* (1980) erhielten. In Cannes wurde er 2021 zudem mit einer Ehrenpalme für sein gesamtes Werk ausgezeichnet.

En Born in Bobbio in northern Italy on the eve of the Second World War, Bellocchio studied at the Academy of Dramatic Art in Milan and at Rome's Experimental Cinematography Centre. In 1965, he directed his first feature-length film *I Pugni in tasca*. The film initiated a raging and lyrical body of work, which was immediately noticed by critics, who considered it an Italian response to the French New Wave. Since then, Bellocchio has never ceased to question the violence of institutions, such as family (*La Cina è vicina*, 1967), the church (*Nel nome del padre*, 1971; *L'ora di religione: il sorriso di mia madre*, 2002), the army (*Marcia trionfale*, 1976) or healthcare (the documentary *Matti da slegare*, 1974, co-directed with Silvano Agosti, Sandro Petraglia and Stefano Rulli). Exploring Italian history (with, among others, *Buongiorno, notte*, 2003 and *Vincere*, 2009), he interweaves televisual and cinematographical archives with fiction. Alternating between fiction and documentary filmmaking—from his first documentary, *Il popolo calabrese ha rialzato la testa – Paola* (1969), to his latest, *Marx può aspettare* (2021), via *La Macchina cinema* (1978)—he has constantly widened his creative spectrum. His films have been presented at the largest festivals, and notably at Cannes, where *Salto nel vuoto* (1980) garnered awards for its actors, Michel Piccoli and Anouk Aimée. He was also awarded an Honorary Palme d'Or for his body of work in Cannes in 2021.

Filmographie

Marx può aspettare (Marx peut attendre), 2021
Se posso permettermi, 2021
Il traditore (Le Traître), 2019
La lotta, 2018
Per una rosa, 2017
Pagliacci, 2016
Fai bei sogni (Fais de beaux rêves), 2016
Sangue del mio sangue, 2015
Bella addormentata (La Belle endormie), 2012
Sorelle mai, 2010
Vincere, 2009
Sorelle, 2007
Materia e visione, 2006
Il regista di matrimoni (Le Metteur en scène de mariages), 2006
Buongiorno, notte, 2003
Oggi è una bella giornata, 2002
Appunti per un film su Zio Vania, 2002
Addio del passato, 2002
La Primavera del 2002, l'Italia protesta, l'Italia si ferma, 2002
L'ora di religione: Il sorriso di mia madre (Le Sourire de ma mère), 2002
Il maestro di coro, 2001
L'affresco, 2000
Un filo di passione, 2000
Nina, 1999
La balia (La Nourrice), 1999
Elena, 1997

Il principe di Homburg (Le Prince de Hombourg), 1997
Sogni infranti, ragionamenti e deliri, 1995
Roma dodici novembre 1994, 1995
Il sogno della farfalla (Le Rêve de papillon), 1994
L'uomo dal fiore in bocca, 1993
La condanna (Autour du désir), 1991
La visione del sabba (La Sorcière), 1988
Diavolo in corpo (Le Diable au corps), 1986
Enrico IV (Henri IV, le Roi fou), 1984
Gli occhi, la bocca (Les Yeux, la bouche), 1982
Vacanze in Val Trebbia, 1980
Salto nel vuoto (Le Saut dans le vide), 1980
La macchina cinema, 1978
Il gabbiano, 1977
Marcia trionfale (La Marche triomphale), 1976
Matti da slegare (Fous à délier), 1975
Sbatti il mostro in prima pagina (Viol en première page), 1972

Nel nome del padre (Au Nom du père), 1971
Viva il primo maggio rosso e proletario, 1969
Il popolo calabrese ha rialzato la testa – Paola, 1969
Discutiamo, discutiamo, 1969
La Cina è vicina (La Chine est proche), 1967
I pugni in tasca (Les Poings dans la poche), 1965
Ginepro fatto uomo, 1962
La colpa e la pena, 1961

L'invention du réel : le cinéma de Marco Bellocchio

Enrico Magrelli, critique de cinéma

La lumière se teinte des nuances du soir qui s’annonce, mais ce pourrait également être la clarté d’une aube. Marco Bellocchio marche, absorbé, sur le pont Gobbo et croise un jeune homme qui court en jogging. Un inconnu connu, une figure familière non importune, un double de soi-même et d’un âge différent, un soi-même suspendu dans une jeunesse cristallisée par une mort prématurée. Marco, qui n’est plus jeune, rencontre ou imagine qu’il rencontre (la frontière entre les deux possibilités est ténue) Camillo. Son jumeau suicidé à 29 ans. Comme dans un miroir d’une vie refusée. Dans la condensation temporelle des rêves et des imaginaires. Nous sommes à Bobbio, dans les Apennins de Piacenza. Le bourg qui est pour le réalisateur le « lieu des fraises » (ou peut-être des tartes préparées à la maison par ses sœurs). Et cette rencontre rapprochée des affections sans cesse ajournées est l’une des scènes les plus émouvantes de *Marx può aspettare*, un chef-d’œuvre. Une scène dans laquelle la réalité fantomatique et la fiction se mêlent et se soudent en une interpénétration fertile, inattendue, fulgurante. Le film est un documentaire, un roman domestique, un tendre témoignage et un questionnement sur l’absence. Frères et sœurs, fils et filles et autres parent-e-s du réalisateur reconstruisent, selon différents points de vue, ce qui est survenu le 27 décembre 1968 quand Camillo a décidé de s’ôter la vie. Les membres de la famille Bellocchio deviennent des « personnages » et la tragédie – dans les souvenirs, dans les différentes affabulations et dans le regard d’aujourd’hui sur des documents d’archives – devient un récit, un mémoire, une autofiction de groupe. Le passé résiste et insiste, invasif, obstiné et ineffaçable, dans l’existence de celles et ceux qui continuent à vivre. Le temps perdu, l’imperfection et les absences de sentiments, la réalité privée, les anciennes douleurs sont le tissu conjonctif, le système nerveux du cinéma de Marco Bellocchio qui dans *Marx può aspettare* dévoile et partage avec les spectateur-ice-s les chromosomes de *Salto nel vuoto* ou de *Gli occhi, la bocca*, de *Sangue del mio sangue* ou de *Fai bei sogni* et d’autres films. Une authentique synthèse herméneutique de son cinéma. Il existe, inconscient mais lucide, un reflet, un écho entre l’allure de Bellocchio sur le pont de Bobbio et la promenade de son Aldo Moro dans *Buongiorno, notte*. Deux circonstances bien sûr incomparables, même si toutes deux sont marquées par un épilogue tragique, mais qui montrent la manière que peut avoir un réalisateur d’imaginer et « voir » une distorsion, une infraction lyrique, une trahison, une infidélité, une alternative par rapport à l’histoire familiale et l’Histoire. Un artiste pénètre dans un « no man’s land », un port franc où l’expérience, la réalité biographique, les dérivés de l’imagination prennent une forme cinématographique. Réel et imaginaire dialoguent, s’observent, se défient et se scrutent, de façon bienveillante, dans une compétition créative, dans un ballet de suggestions et de références. Les spectres de la société, de l’actualité, des événements contemporains ou passés talonnent, rassurent et habitent le « moi » de l’auteur. Le cinéma du réel, dans les cas les plus vitaux comme dans les films de Marco Bellocchio, est aussi un cinéma du mental, des émotions, des interrogations, des confessions que l’on ne peut plus reporter. Après les débuts fracassants de *I pugni in tasca* (1965) et *La Cina è vicina* (1967), le réalisateur finance et tourne en 1969 deux documentaires engagés (durant les mois de sa brève expérience parmi les pro-maoïstes de l’Unione dei comunisti italiani) : *Il popolo calabrese ha rialzato la testa – Paola* et *Viva il primo Maggio rosso e proletario*. L’occupation des maisons populaires à Paola en Calabre, la condition ouvrière, la contestation des partis traditionnels et la fête du travail sont les thèmes et les figures des deux titres, souligne Bellocchio : « Il s’agissait d’un instantané filtré par la propagande. Le matériau, quelle que soit la réalité représentée (et la Calabre de l’époque, où l’absence de l’État était évidente et où l’école, la santé et le logement étaient des priorités assez proches de celle désormais dépassée du brigandage), devait se plier au message du parti ». L’hégémonie et le contrôle de la politique dictent leurs conditions aux images et aux choix de mise

La réalité fantomatique et la fiction se mêlent et se soudent en une interpénétration fertile, inattendue, fulgurante.

Enrico Magrelli, critique de cinéma

en scène et montage. « Pendant le montage de *Paola*, les images qui représentaient les vieux abandonnés et les malades, celles qui enquêtaient en s’y attardant sur les aspects les plus répugnants et désespérés de la misère, furent en grande partie coupées, justement parce que le parti les considérait comme des complaisances décadentes et parce que, surtout, il voulait donner une idée du peuple exploité et souffrant, mais actif, optimiste, révolutionnaire ». La réalité domestiquée et édulcorée par l’idéologie. Le donneur d’ordre modèle la forme des deux films d’une main si ferme que cela ne se répètera plus. Après la famille dans son premier film, il y a d’autres institutions à miner, à démolir, à porter en dérision, à faire exploser justement grâce à leurs contradictions, à travers le cinéma, la culture antiautoritaire cherche sa révolution, sa rébellion, son élan antagoniste. Aux débuts des années 1970, cette préoccupation se concrétise dans *Nel nome del padre*, *Sbatti il mostro in prima pagina* et *Marcia trionfale*. Le retour au cinéma, après la négation de son « identité d’artiste (bourgeois) » dans la parenthèse du militantisme marxiste-léniniste, est une sorte de salut. Après le collage et presque en parallèle avec l’armée de *Marcia trionfale*, et aux côtés de Silvano Agosti, Sandro Petraglia et Stefano Rulli, Bellocchio s’investit dans d’autres univers clos ou grippés par quelque mécanisme sclérosé. À travers l’univers psychiatrique et la fabrique du cinéma avec *Matti da slegare* et *La macchina cinema*. Deux recherches soignées, à l’alignement explicite et dans un esprit militant différent de celui de la fin des années 1960, mais qui ne renonce pas à une prise de position politique. « Vers 1975, j’ai tourné *Matti da slegare* sur la fermeture des hôpitaux psychiatriques. Nous avons alors interrogé des anciens patients, libres, mais pas guéris. Des fous fascinants, de jeunes perturbés que la société tentait noblement de récupérer ». *Matti da*

Le temps perdu, l’imperfection et les absences de sentiments, la réalité privée, les anciennes douleurs sont le tissu conjonctif, le système nerveux du cinéma de Marco Bellocchio.

slegare est réalisé trois années avant l’approbation de la Loi 180, connue sous le nom de Loi Basaglia sur la fermeture des hôpitaux psychiatriques en Italie et entre par la force des images dans le vif d’un débat incendiaire à cette époque. « Pour nous les auteurs, ce qui est passionnant c’est de partir d’une enquête. Il est clair que ces films ne réussissent que s’ils trouvent des protagonistes, des victimes, qui soient les grands acteur-ice-s de leur propre tragédie, et dans ce cas précis, nous en avons trouvé plusieurs. Le grand impact fut d’entrer dans l’asile de Colorno, qui était désormais ouvert et où les malades, devenus chroniques, étaient nombreux à ne plus avoir le courage d’en sortir ». Le langage de ce travail est nerveux, palpitant, il s’inspire des modèles classiques du récit qui entend saisir une réalité physique ou verbale, l’accompagner dans sa manifestation, dans son refus manifeste à ne pas prendre la pose devant l’objectif. Des corps en flagrance (interprètes de leur propre tragédie humaine) dans des espaces clos et des architectures destinés à une réclusion forcée. Une réclusion qui appartient également au destin narratif de Benedetta dans *Sangue del mio sangue*, à Ida Dalser dans *Vincere* et à Aldo Moro dans *Buongiorno, notte*. *La macchina cinema* montre, aux côtés des nombreux micro-récits suivis à travers l’Italie, comment le dispositif symbolique et l’appareil industriel dénommés « cinéma » sont pour beaucoup la foire aux illusions et aux déceptions. Des histoires d’échecs, de renoncements momentanés ou définitifs, de faillites, de carrières jamais amorcées, de destins professionnels, comme celui de Daniela Rocca, qui se suivent, précipités dans l’anonymat et dans la maladie, mais aussi le talent de cinéastes comme Franco Piavoli et Paolo Gioli qui œuvrent loin des canons et des règles dogmatiques. Dans l’un des chapitres de ce documentaire le Bobbio de *I pugni in tasca* réapparaît. Et à partir de là, les collines de Piacenza, le bourg aimé et accueillant, les eaux du Trebbia deviennent tous essentiels dans la dialectique entre réalité et élaboration créative, vécu et souvenir, mémoire et invention. Dans le cinéma de Bellocchio la mémoire collective est souvent déléguée, sans que cela ne soit exclusif, aux matériaux d’archives, aux fragments de documentaires, aux emprunts filmiques et télévisuels, dont la fonction ne se limite pas à la contextualisation historique des circonstances racontées, à l’évocation des dates ou des saisons, à l’apport d’une couleur à l’intrigue. Ils n’ont pas valeur de simple légende. Ils entretiennent une profonde ambivalence, ils instaurent un dialogue intermédial, ils nourrissent et enrichissent la construction dramaturgique. Dans *Sbatti il mostro in prima pagina* (« Nous avons filmé au hasard la réunion de La Russa, les funérailles de Giangiacomo Feltrinelli et une série d’émeutes très dures qui virent s’affronter à cette période des militant-e-s de gauche et la police. Des interludes très violents et des cortèges qui sont directement passés de la réalité à la salle de montage »), l’actualité devient le ferment de la diégèse. Dans *Vincere*, comme dans d’autres films, le répertoire et les citations cinématographiques interagissent avec les personnages, ouvrent une brèche dans leur inconscient enseveli et dans l’inconscient de l’époque représentée. Les fragments de la contemporanéité se matérialisent par l’imposante présence des images télévisuelles, dans *Bella addormentata* et surtout dans *Buongiorno, notte* sur l’écran de télévision du repaire des brigadistes, des journaux télévisés aux émissions de variété (« Je voulais que la télé devienne un personnage autonome parce que c’était très important, on parle d’une télévision de monopole, une télévision d’État, exclusive. C’est pour moi la représentation de ce pouvoir institutionnel contre



lequel les brigadistes luttaient, mais dont je ne pensais pas alors qu’il pouvait me représenter aussi »). Dans pratiquement tous ses films, Marco Bellocchio ne renonce pas à ce magma auquel il entend apporter un style et une forme, ni à le laisser comme simple témoin documentaire. Ces images d’autres fictions ou de documentaires tournés par d’autres et insérés dans ses récits sont parfois un témoignage onirique, parfois le point de friction ou d’accord (presque musical) entre le présent et le temps passé, et parfois les symptômes d’une intimité et d’une voix ressurgie d’époques lointaines. La voix du passé, souvent sous forme de dette, est l’une des clés pour décadenasser et déchiffrer l’osmose entre documentaire et fiction, entre réminiscence et mise en scène, entre cicatrices et scénario, entre remémoration et création, entre flashback psychique et cinéma. En ce sens, les alentours de Bobbio jouent un rôle incontournable. La maison de Bobbio qui sert de plateau à *I pugni in tasca* revient dans *Sorelle Mai*, dans *Sangue del mio sangue*, dans *Marx può aspettare*, dans quelques courts-métrages tournés en été pendant la formation « Fare Cinema » dispensée par Marco Bellocchio depuis de nombreuses années. Certains de ces courts-métrages ont conflué dans *Sorelle* et dans *Sorelle Mai*, et sont, si nous les analysons dans leur ensemble, à l’image d’un corpus hétérogène mais parcouru d’une continuité non négligeable. Un précieux « journal d’auteur », entre film amateur et notes de films encore tout à construire. Des courts-métrages fictionnels imprégnés, de par la présence des lieux, de la rivière, de la famille et d’amis qui « jouent », d’une implication émotive de l’auteur, bien que tempérée par le tournage, qui continue à évoluer dans une topographie aimée et retrouvée après ce qui devait être un long et définitif adieu assumé et confié à *Vacanze in Val Trebbia*. Un adieu mûri pendant tout un été au cours duquel sa première épouse Gisella Burinato, son jeune fils Pier Giorgio et des amie’s s’abandonnent à des moments d’ennui, d’euphorie, de tensions, à des visions et des fantaisies. L’enfance et une forme légère de mélancolie sont de retour. La vie s’écoule comme un long fleuve. Un fleuve jamais interrompu, jamais perdu à l’image des eaux d’une naissance tardive mais inévitable. *Vacanze in Val Trebbia* est une actualité estivale, une nouvelle calée dans le ventre d’un paysage et de corps réels, dans lequel prennent vie les éclairages et les

intuitions visuelles de la simulation et des simulacres cinématographiques. Cet adieu, habillé en documentaire, peut sembler définitif mais il est provisoire, soumis aux tourbillons et aux courants d’un cours d’eau et d’une biographie. Il est répété, quarante ans plus tard, dans un autre précieux documentaire, *Addio del passato*, grâce à la partition de Giuseppe Verdi. « J’ai saisi cette occasion, affirme le réalisateur, pour remettre ensemble mes impressions sur Piacenza, pour refaire un parcours que, de Bobbio – le village où je passais mes vacances enfant – à Rome où j’ai démenagé très jeune, j’avais quelque peu oublié. J’ai retrouvé le « bel canto » qui avait fait partie de mon éducation : d’ailleurs, *I pugni in tasca* finissait sur les « Follie » de *La Traviata*. C’était la musique que j’entendais à l’école, avec les chants d’église. Ce n’étaient pas Beethoven ou Mozart, ni même les chansonnettes de Sanremo, mais les plus célèbres opéras de Verdi. Et en revisitant ce patrimoine, j’ai essayé de me poser la question : tout cela, ces gestes et ces mots, ne sont-ils que les gloires du passé, quelque chose d’artificiel, ou bien conservent-ils la vitalité d’une source de vraies émotions, fortes, présentes ? » Une réalité lointaine mais constamment présente. Un passé qui résiste hors champ et repousse les limites des plans dans les films de fiction et se livre, affiné et structuré, au regard des documentaires. Un lexique domestique et fantomatique. Solide, antique, évocateur, original, comme le pont Gobbo, qui relie les sons, les notes et les « mots » de l’inconscient avec les images d’un présent sans cesse en mouvement.

Tout cela, ces gestes et ces mots, ne sont-ils que les gloires du passé, quelque chose d’artificiel, ou bien conservent-ils la vitalité d’une source de vraies émotions, fortes, présentes ?

Enrico Magrelli est critique de cinéma, auteur pour la radio et la télévision. Depuis le premier épisode en 1994, il est l'un des présentateurs de l'émission « Hollywood Party » de Radiotre RAI. Il est directeur artistique du Tuscia Film Fest (Viterbo) et du Festival du film italien (Berlin). Depuis plus de vingt ans, il collabore avec le Festival du film de Venise (consultant, commissaire de sections et de rétrospectives, directeur de la Semaine de la critique). Il a écrit et édité des livres consacrés à divers-es réalisateur-rice’s : d'Altman à Servillo, de Polanski à Moretti, de Fassbinder à Verdone, d'Oshima à Castellitto.

Die Erfindung des Realen: das Kino von Marco Bellocchio

Enrico Magrelli, Filmkritiker

Das Licht hat die Nuancen des nahenden Abends, könnte aber auch der Schimmer des Morgen-grauens sein. Marco Bellocchio spaziert gedankenverloren auf dem Ponte Gobbo, wo er auf einen jungen Mann trifft, der im Trainingsanzug joggt. Ein bekannter Unbekannter, eine vertraute Person, die ihn nicht aus seinen Gedanken reisst, ein jüngerer Doppelgänger, ein anderer als er selbst, erstarrt in der Jugend durch einen vorzeitigen Tod. Der nicht mehr junge Marco begegnet Camillo, seinem Zwilling’sbruder, der mit 29 Jahren Suizid beging, oder malt es sich aus (die Grenze zwischen den beiden Möglichkeiten verschwimmt). Wie im Spiegel eines ihm verwehrten Lebens, in zeitlich verdichteten Träumen und Fantasien. Wir sind in Bobbio, im Apennin bei Piacenza, für den Regisseur der „Ort der Erdbeeren“ (oder der im Haus der Schwester gebackenen Mürbeteigkuchen). Diese Nahbegegnung der aufgeschobenen Verbundenheit ist eine der bewegendsten Szenen von *Marx può aspettare*, ein Meisterwerk. Eine Szene, in der phantasmatische Wirklichkeit und Fiktion ineinandergreifen und auf fruchtbare, unerwartete und glänzende Weise verschmelzen. Der Film ist Dokumentarfilm und Heimatroman zugleich, ein liebevolles Zeugnis und ein Infragestellen des Fehlens eines Menschen. Brüder und Schwestern, Söhne und Töchter und weitere Verwandte des Regisseurs rekonstruieren aus verschiedenen Blickwinkeln den 27. Dezember 1968, als Camillo beschloss, sich das Leben zu nehmen. Die Mitglieder der Familie Bellocchio werden zu „Figuren“ und das tragische Ereignis wird in den Erinnerungen und verschiedenen Mären und mit dem Blick von heute auf das Archivmaterial zu einer Erzählung, einem Memoire, einer gemeinsamen Autofiktion. Die Vergangenheit hält sich hartnäckig, trotzig und unauslöschlich in der Existenz derer, die weiterleben. Die verlorene Zeit, die unvollkommenen und fehlerbehafteten Gefühle, die private Wirklichkeit, die alten Schmerzen sind das Bindegewebe, das Nervensystem von Marco Bellocchios Filmen, der den ZuschauerInnen in *Marx può aspettare* die Keimzellen von *Salto nel vuoto*, *Gli occhi*, *la bocca*, *Sangue del mio sangue*, *Fai bei sogni* und anderen Filme enthüllt und mit ihnen teilt. Eine wahrhaft hermeneutische Synthese seines filmischen Schaffens. Bellocchios Spazieren auf der Brücke in Bobbio spiegelt unbewusst, aber eindeutig, das Herumwandern seines Aldo Moro in *Buongiorno, notte* wider. Zwei freilich unvergleichbare Geschichten, haben sie auch beide ein tragisches Ende. Dennoch zeigen sie, wie sich ein Regisseur einen Ausfall, einen lyrischen Bruch, einen Verrat, eine Untreue, eine Alternative zur Familienchronik und zur Geschichte vorstellen und „verbildlichen“ kann. Ein Künstler betritt ein Niemandsland, einen Freihafen, wo Erfahrung, biografische Realität und Vorstellungsvermögen eine filmische Form annehmen. Reales und Imaginäres treten in wohlgesinnten Dialog, betrachten sich, fordern sich heraus, bewerten sich – in einem kreativen Wettstreit, einem Ballett aus Vorschlägen und Verweisen. Gesellschaft, Nachrichten, gegenwärtige oder vergangene Geschehnisse drängen in das „Ich“ des Autors, beruhigen und bewohnen es. Das Kino des Realen ist in Marco Bellocchios Filmen auch ein Kino des Mentalen, der Emotionen, Befragungen, unaufschiebbaren Geständnisse. Nach seinen epochalen Debütfilmen *I pugni in tasca* (1965) und *La Cina è vicina* (1967) finanziert und dreht der Regisseur 1969 als maoistischer Sympathisant zwei militante Dokumentarfilme: *Il popolo calabrese ha rialzato la testa – Paola* und *Viva il primo Maggio rosso e proletario*. Die Besetzung von Sozialwohnungen in Paola in Kalabrien, die Situation der ArbeiterInnen, die Proteste gegen die traditionellen Parteien und der Tag der Arbeit sind Themen und ProtagonistInnen dieser Filme. Bellocchio erklärt: „Es war eine durch die Maschen der Propaganda gefilterte Momentaufnahme. Das Material musste, egal welche Realität es darstellte (im damaligen Kalabrien, wo die Abwesenheit des Staates offensichtlich und die Schul-, Gesundheits- und Wohnsituation kaum besser war als während des Brigantentums), der Botschaft der Partei angepasst werden.“ Bilder und Entscheidungen von Regie und Schnitt unterlagen den Vorgaben und der

Eine Szene, in der phantasmatische Wirklichkeit und Fiktion ineinandergreifen und auf fruchtbare, unerwartete und glänzende Weise verschmelzen.

Kontrolle des Politischen: „Im Schnitt von *Paola* wurden die Bilder, die die sich überlassenen Alten und Kranken, die abscheulichsten und verzweifeltesten Aspekte der Misere zeigten, grossteils herausgeschnitten, weil die Partei sie als dekadente Rührseligkeit interpretierte und vor allem, weil sie ein Bild des ausgebeuteten und leidenden, aber aktiven, optimistischen und revolutionären Volkes vermitteln wollte.“ Die von der Ideologie dressierte und weichgezeichnete Realität. Der Auftraggeber schrieb beiden Filmen eine so strenge Form vor, wie es nicht wieder vorkommen sollte. Nach der Familie seines Debütfilms gilt es nun, weitere Institutionen auszuhöhlen, zu zerschlagen, an ihrer Widersprüchlichkeit implodieren zu lassen. Die antiautoritäre Kultur sucht mithilfe des Kinos eine Revolution, Rebellion, einen antagonistischen Antrieb. Zu Beginn der 1970er-Jahre nimmt diese Unruhe in den Filmen *Nel nome del padre*, *Sbatti il mostro in prima pagina* und *Marcia trionfale* Gestalt an. Die Rückkehr zum Kino nach der Verleugnung seiner „Identität als (bürgerlicher) Künstler“ während seiner Zeit der marxistisch-leninistischen Militanz rettet ihn gewissermassen. Nach dem Kolleg in *Nel nome del padre* und fast parallel zum Militär von *Marcia trionfale* widmet sich Bellocchio zusammen mit Silvano Agosti, Sandro Petraglia und Stefano Rulli anderen, durch erstarrte Mechanismen unzugänglichen oder versperrten Welten. In *Matti da slegare* und *La macchina cinema* setzen sie sich mit psychiatrischen Anstalten und der Fabrik Kino auseinander. Es sind zwei eingehende Nachforschungen mit klarer Haltung, die zwar ein anderes militantes Geist als das vom Ende der 1960er-Jahre in sich tragen, dennoch gleichwohl eine politische Position beziehen. „Mitte der Siebziger drehte ich *Matti da slegare* über die Schliessung der psychiatrischen Anstalten. Dafür interviewten wir ehemalige Patienten, die frei, aber nicht geheilt

Die verlorene Zeit, die unvollkommenen und fehlerbehafteten Gefühle, die private Wirklichkeit, die alten Schmerzen sind das Bindegewebe, das Nervensystem von Marco Bellocchios Filmen.

waren. Schillernd-faszinierende Wahnsinnige, gestörte junge Menschen, die die Gesellschaft grossherzig zu heilen versuchte.“ *Matti da slegare* entstand drei Jahre vor der Verabschiedung des Gesetzes 180 (sog. Basaglia-Gesetz zur Schliessung der psychiatrischen Anstalten in Italien) und traf mit seinen starken Bildern den Kern der damals hitzigen Debatte. „Wir Autoren sind davon fasziniert von einer Untersuchung aus zu arbeiten. Solche Filme sind dann erfolgreich, wenn sie Figuren, Opfer, zeigen, die die grossen AkteurInnen ihrer eigenen Tragödie sind, und davon fanden wir gleich mehrere. Wir drehten in der psychiatrischen Klinik von Colorno, die nun offen war und in der viele chronisch erkrankten und nicht mehr den Mut hatten, sie zu verlassen.“ Der Film zeichnet sich durch seine unruhige, pulsierende Sprache aus, er inspiriert sich an den klassischen Erzählmodellen, die die physische oder verbale Realität ergreifen und ungeschönt zeigen. Er erfasst Körper (die selbst Inbegriff ihrer menschlichen Tragödie sind) in Umfassungen und Bauten, die sie von der Aussenwelt aussperren. Ihr Eingesperrtsein teilen sie in ihrem erzählerischen Schicksal mit Benedetta in *Sangue del mio sangue*, Ida Dalser in *Vincere* und Aldo Moro in *Buongiorno, notte*. Dagegen zeigt *La macchina cinema* in vielen Mikrogeschichten aus ganz Italien, wie das industrielle Gefüge namens Kino für viele Illusionen und Enttäuschungen birgt. Der Film reiht Geschichten aneinander, über Niederlagen, vorübergehendes oder endgültiges Scheitern, Misserfolge, nie in Gang gekommene Karrieren, berufliche Schicksale, die in Anonymität und Krankheit enden, wie das von Daniela Rocca, aber auch Geschichten über talentierte Filmemacher wie Franco Piavoli und Paolo Gioli, die mit ihrer Arbeit aus dem Kanon und den Mainstream-Regeln ausbrechen. In einem Kapitel dieses Dokumentarfilms taucht das Bobbio aus *I pugni in tasca* wieder auf. Von diesem Moment an spielen die Hügel von Piacenza, der geliebte und urige Geburtsort und das Wasser der Trebbia eine wesentliche Rolle in der Dialektik zwischen Wirklichkeit und kreativer Verarbeitung, Erlebtem und Erinnerung, Andenken und Erfindung. In Bellocchios Filmen tritt das kollektive Gedächtnis häufig, aber nicht ausschliesslich, durch die Verwendung von Archivmaterial, Dokumentarfilmfragmenten, Entlehnungen aus Filmen und Fernsehbeiträgen in Erscheinung, die nicht nur die erzählten Ereignisse in einen historischen Kontext stellen, Daten oder Jahreszeiten evozieren und der Handlung Farbe verleihen sollen. Sie sind nicht belehrender Natur, sondern bewahren eine tiefgehende Ambivalenz, begründen einen intermedialen Dialog, nähren und bereichern das dramaturgische Konstrukt. In *Sbatti il mostro in prima pagina* («Wir filmten zufällig die Kundgebung von La Russa, die Beerdigung von Giangiacomo Feltrinelli und eine Reihe heftiger Ausschreitungen, bei denen sich linke AktivistInnen und Polizei gegenüberstanden. Gewalttätige Umzüge, die von der Realität direkt im Schneiderraum landeten.») sind die Nachrichten ein Treibmittel der Diegese. In *Vincere* und anderen Filmen interagieren filmisches Repertoire und Zitate mit den Figuren und geben Einblick in ihr vergrabenes Unbewusstes und das Unbewusste der Epoche. Mit den vielen Fernsehbildern auf dem Bildschirm im Quartier der BrigadistInnen in *Bella addormentata* und insbesondere in *Buongiorno, notte* materialisieren sich, von den Nachrichten – bis zu den Varietésendungen, die Fragmente der Gleichzeitigkeit («Ich wollte das Fernsehen zu einer eigenständigen Figur machen, es war sehr wichtig, wir sprechen vom Monopolfernsehen, vom exklusiven Staatsfernsehen. Für mich repräsentiert es jene institutionelle Macht, die die BrigadistInnen



bekämpften, und von der ich damals nicht dachte, dass sie mich auch hätte repräsentieren können.“). Marco Bellocchio verzichtet in fast keinem seiner Filme auf dieses Magma, dem er Stil und Form geben und das er nicht einfach als Fundstück einer Dokumentation belassen will. Die in seine Erzählungen eingefügten Bilder von Spielfilmen oder Dokumentarfilmen anderer sind bisweilen traumähnliche Zeugnisse, bisweilen verschleiern sie Perversionen der realen oder vermeintlichen Macht. Bisweilen sind sie (fast musikalische) Reibungs- oder Berührungspunkte von heute und damals, dann wieder Ausdrucksformen einer Vertrautheit und Stimme aus vergangenen Epochen. Die Stimme der Vergangenheit, oft in Form einer Schuld, ist eines der Schlüsselemente, um die Osmose zwischen Dokumentar- und Spielfilm, zwischen Reminiscenz und Inszenierung, zwischen physischer Realität und Drehbuch, zwischen Erinnerung und Erfindung, zwischen Flashback und Kino auszuloten und zu entschlüsseln. Bobbio und seine Umgebung sind in dieser Hinsicht unentbehrlich. Das Haus in Bobbio, in dem *I pugni in tasca* gedreht wurde, ist auch in *Sorelle Mai*, *Sangue del mio sangue*, *Marx può aspettare* und einigen Kurzfilmen, die im Sommer im Rahmen des von Marco Bellocchio seit Jahren abgehaltenen Kurses „Fare Cinema“ gedreht wurden, zu sehen. Einige dieser Kurzfilme liess Bellocchio in *Sorelle* und *Sorelle Mai* einfließen. Analysiert man sie in ihrer Gesamtheit, bilden sie einen heterogenen, aber von nicht unerheblichen Kontinuitätsmerkmalen durchzogenen Korpus. Ein wertvolles „Autorentagebuch“, zwischen Home Movie und Notizen für zu planende Filme. Durch die Orte, den Fluss, die Familienmitglieder und Freunde, die „schauspielern“, sind diese fiktionalen Kurzfilme von den starken Emotionen des Autors geprägt – wenn auch durch ein Filmset vermittelt – der sich nach wie vor in einer geliebten und wiederentdeckten Topografie bewegt, nach dem, was bereits 1980 der lange und endgültige Abschied mit *Vacanze in Val Trebbia* sein sollte, diesem in einem Sommer gereiften Film, in dem sich seine erste Ehefrau Gisella Burinato, sein kleiner Sohn Pier Giorgio und Freunde Momenten der Langeweile, Euphorie, Spannungen, Visionen und Fantasien hingeben, Kindheitserinnerungen und ein Hauch von Melancholie aufkommen. Das Leben fließt wie das Wasser eines Flusses. Das Wasser einer nie geplatzen Fruchtblase, wie für eine verspätete, aber

unausweichliche Geburt. *Vacanze in Val Trebbia* ist ein sommerlicher Bericht, eine Novelle, versunken im Leib einer Landschaft und realer Körper, in den die visuellen Intensitäten und Intuitionen der Simulation und filmischen Trugbilder transplantiert wurden. Mag dieser als Dokumentarfilm verkleidete Abschied auch endgültig scheinen, so ist er doch nur ein vorläufiger, unterliegt er schliesslich den Strudeln und Strömungen eines Wasserlaufes und der Biografie. Vier Jahrzehnte später wird er in einem anderen grossen Dokumentarfilm, *Addio del passato*, mit Giuseppe Verdis Notenliniensystem wiederholt. „Ich habe diese Gelegenheit genutzt“, bestätigt der Regisseur, „um meine Eindrücke von Piacenza zusammenzutragen und einen Weg zurückzuverfolgen, den ich etwas vergessen hatte, von Bobbio – dem Ort, in dem ich als Kind meine Ferien verbrachte, – nach Rom, wo ich in jungen Jahren hingezogen bin. Ich entdeckte den Belcanto wieder, mit dem ich aufgewachsen bin: *I pugni in tasca* endete übrigens mit „Follie“ der Traviata. Neben Kirchenliedern war dies die Musik meiner Kindheit, weder Beethoven noch Mozart, keine Sanremo-Schlager, sondern Verdis berühmteste Werke. Und als ich mich mit diesem Erbe auseinandersetzte, fragte ich mich: Sind all diese Gesten und Worte nur vergangener Ruhm, ein Artefakt, oder bewahren sie die Vitalität einer Quelle echter, starker, lebendiger Emotionen?“ Eine ferne, aber beständig präsente Wirklichkeit. Eine Vergangenheit, die in Spielfilmen ausserhalb des Bildausschnitts überdauert und an seine Ränder drängt, während sie sich in Dokumentarfilmen den Blicken vollendet und deutlich hingibt. Ein heimisches und phantasmatisches Vokabular. Solide, altertümlich, eindrucksvoll, ursprünglich – wie der Ponte Gobbo, der die Klänge, Noten und „Worte“ des Unbewussten mit den Bildern einer nie stillstehenden Gegenwart verbindet.

Sind all diese Gesten und Worte nur vergangener Ruhm, ein Artefakt, oder bewahren sie die Vitalität einer Quelle echter, starker, lebendiger Emotionen?

Enrico Magrelli ist Filmkritiker, Radio- und Fernsehautor. Seit der ersten Folge in 1994 ist er einer der Moderatoren der Sendung „Hollywood Party“ von Radiotre RAI. Er ist künstlerischer Leiter des Tuscia Film Fest (Viterbo) und des Italian Film Festival (Berlin). Seit mehr als zwanzig Jahren arbeitet er mit dem Filmfestival von Venedig zusammen (Berater, Kurator von Sektionen und Retrospektiven, Leiter der Woche der Kritik). Er hat Bücher über verschiedene FilmemacherInnen geschrieben und herausgegeben: von Altman bis Servillo, von Polanski bis Moretti, von Fassbinder bis Verdone, von Oshima bis Castellitto.

The Invention of the Real: the Cinema of Marco Bellocchio

Enrico Magrelli, film critic

The nuanced light shows the growing shadows of night’s arrival, but it could also be the growing light of the coming dawn. Absorbed in his thoughts, Marco Bellocchio walks along the Ponte Gobbo and crosses paths with a young man running in a tracksuit. He is a recognisable stranger, a familiar, unintimidating figure, Marco’s doppelganger but with a different age, another him frozen in youth by a premature death. Marco, who is no longer young, meets or imagines meeting (the boundary between the two is labile) Camillo, his twin who took his own life at the age of 29, in a mirrored image of the life that was denied, in which dreams and fantasies are condensed in time. We are in Bobbio, in the Apennines near Piacenza. For the director, the town is synonymous with “wild strawberries” (or perhaps the tarts made in his sister’s house). This close encounter of delayed affections is one of the most moving scenes in his masterpiece, *Marx può aspettare*. Dreamlike reality and fiction intertwine and merge with fertile, unexpected and dramatic contamination. The film is a documentary, a domestic novel, a tender and troublesome testimony of an absence. The director’s brothers and sisters, sons and daughters and other relatives reconstruct, from various points of view, what happened on 27 December 1968 when Camillo decided to take his own life. The members of the Bellocchio family become “characters” in this tragic event, through the group’s recollections, various narrations and the retrospective view of archive material. This all becomes a story, a memoir, and a work of collective autobiographical fiction. The past resists and insists. It is pervasive, obstinate and inerasable in the existence of those who continue to survive. Lost time, emotional imperfections and flaws, personal reality, and long-felt sorrow make up the connective tissue and the nervous system of Marco Bellocchio’s cinema. *Marx può aspettare* reveals and shares the chromosomes of *Salto nel vuoto*, *Gli occhi e la bocca*, *Sangue del mio sangue*, *Fai bei sogni* and other films in a hermeneutic synthesis of his work. There is a sub-conscious but lucid reflection, a common echo existing between Bellocchio walking on the Bobbio bridge and the wandering of his Aldo Moro in *Buongiorno, notte*. Although both events are marked by the same tragic epilogue, they are not naturally comparable. However, they do show how the director can imagine and “see” a rejection, a lyrical infringement, a betrayal, an infidelity, an alternative to the news from one’s family and to History. The artist enters a no-man’s land where experience, biographical reality, and drifting imagination take on a cinematic form. The real and the imaginary interact by studying, challenging, and scrutinizing one another in a benevolent, creative competition, in a dance of suggestions and references. The spectres of society, the news, in the form of contemporary or past events, pursue, reassure and inhabit the author’s ego. True-story cinema, fundamentally, like Marco Bellocchio’s film, is also a cinema of the mind, emotions, queries, and confessions that cannot be put off any longer. After the enormous success of *I pugni in tasca* (1965) and *La Cina è vicina* (1967), the director funded and shot two militant documentaries in 1969 (these were the brief months of his experience in the pro-Mao ranks of the Union of Italian Communists—*Unione dei comunisti italiani*): *Il popolo calabrese ha rialzato la testa*—*Paola* and *Viva il primo Maggio rosso e proletario*. The occupation of public housing in Paola, Calabria, workers’ conditions, protest against traditional political parties, and May Day are the issues and protagonists of the two films. Bellocchio explains that, “They were snap-shots filtered through propaganda. The material, whatever reality it represented (the State’s negligence in Calabria was plain to see at the time in the condition of schools, healthcare and housing that were an emergency on par with the recently overcome one of bandits) had to be bent to the party’s message.” Political hegemony and control dictated the conditions of the images and the directing/editing choices. “During the editing of *Paola*, the images that showed abandoned, elderly, sick people, which examined and dwelled on the most repugnant and desperate aspects of poverty, were mostly cut out, precisely because the

Dreamlike reality and fiction intertwine and merge with fertile, unexpected and dramatic contamination.

party considered them decadent complacencies. Above all, the party wanted to portray exploited and suffering people but who were active, optimistic and revolutionary.” It was reality tamed and sweetened by ideology. The patrons modelled the form of the two films in such a strict manner that such a thing could not be repeated. After addressing the family in his debut film, there were other institutions to mine, to demolish, to deride and implode due to their own contradictions. Through cinema, anti-authoritarian culture sought its revolution, its rebellion, its antagonistic drive. In the early seventies this restlessness took shape in *Nel nome del padre*, *Sbatti il mostro in prima pagina* and *Marcia trionfale*. The return to cinema after the negation of his “identity as a (bourgeois) artist” during his time as a Marxist-Leninist militant was a sort of salvation. After finishing school and almost in parallel with the army of *Marcia trionfale*, Bellocchio, together with Silvano Agosti, Sandro Petraglia and Stefano Rulli dedicated themselves to worlds that had been closed or blocked by sclerotic mechanisms. They addressed the universe of mental health asylums and the film industry in *Matti da slegare* and *La macchina cinema*, two meticulous investigations, explicitly aligned with the activist spirit of the late seventies without renouncing their political position. “In the mid-seventies, I shot *Matti da slegare* on the closure of the insane asylums. We interviewed former patients who had been released but not cured. They were young, fascinating, disturbed madmen that society nobly sought to recover.” *Matti da slegare* was made three years after Law 180 was passed, also known as the Basaglia Law, which closed insane asylums in Italy and the power of its images struck at the heart of a heated debate of that time. “As authors, we were passionate about basing it on investigation. It is clear that these films turn out well if they include the protagonists,

Lost time, emotional imperfections and flaws, personal reality, and long-felt sorrow make up the connective tissue and the nervous system of Marco Bellocchio’s cinema.

who are the victims and actors of their own tragedy and, in that case, we found several. The greatest impact was provided by the case we found in the asylum of Colorno, whose gates had been shut for years, but whose patients had been so institutionalised, they did not have the courage to leave.” The language of this work is nervous, pulsing and inspired by classic storytelling models that try to grasp physical and verbal reality and support their manifestation, by apparently not posing before the lens. Flagrant bodies (first person actors in their own human tragedy) enclosed within fences and structures designed for forced reclusion. Reclusion is apparently the narrative destiny of Benedetta in *Sangue del mio sangue* and Ida Dalsler in *Vincere* and Aldo Moro in *Buongiorno, notte*. Through many micro-stories found all over Italy *La macchina cinema* shows how symbolic device and the industrial apparatus that are supposedly mechanisms of film-making, collectively known as cinema are, for many, a fair of illusions and delusions. It tells of defeats, temporary or definitive renunciations, bankruptcies, careers that never took off, and professional destinies (like that of Daniela Rocca, who fell into anonymity and illness), but also of the talent of filmmakers like Franco Piavoli and Paolo Gioli who work outside the mainstream canons and rules. The Bobbio of *I pugni in tasca* appears again in one of the chapters of this documentary. From that moment on, the hills of Piacenza, the beloved and welcoming town, and the waters of the river Trebbia, all become essential in the dialectic between reality and creative elaboration, between lived and remembered, between memory and invention. In Bellocchio’s films, collective memory is often delegated (though not exclusively) to the use of archive material, fragments of documentaries, scenes borrowed from films or television that not only serve to provide historical context to the events narrated, but to evoke dates or seasons, and give colour to the tale being woven. They have no didactic value. They retain a deep ambivalence and establish an intermedial dialogue which nourishes and enriches dramatic art. In *Sbatti il mostro in prima pagina* (“We happened to shoot the rally in La Russa, the funeral of Giangiacomo Feltrinelli and a series of intense clashes during those days that saw the militant left and the police facing off against each other. Extremely violent protests and marches went straight into the editing room”), the news becomes the diegesis. In *Vincere*, as in other films, the repertoire and the cinematic citations interact with the characters, providing a glimpse into their own buried subconsciouses and the collective subconsciousness of the period being portrayed. The salient presence of images from television in *Bella addormentata* and in particular in *Buongiorno, notte* (the television screen in the Red Brigade’s hideout), whether from the news or variety shows, provide fragments of contemporary society. “I wanted TV to become a distinctive protagonist, because it was very important. Television was the exclusive monopoly of the State. For me, it was the representation of that institutional power against which the Red Brigades were fighting, but I did not feel they could represent me either.” In almost all of his films, Marco Bellocchio does not part with this magma to which he seeks to give style and form and not leave as merely documentary stock footage. Images from other fiction or documentary films directed by others are inserted into his stories, sometimes as oneiric evidence, sometimes to disguise perversions of real or presumed power, sometimes as a point of tension or harmony (almost musically) between the present and the past, or as symptoms of an intimacy and a voice that reaches forward across time. The voice from the past, often in the



Il traditore

form of debt, is one of the keys to unraveling and deciphering the osmosis between documentary and fiction, reminiscence and staging, scars and script, re-enactment and invention, flashback and cinema. In this sense, Bobbio and the area around it play an essential role. The house there that serves as the set of *I pugni in tasca* appears again in *Sorelle Mai*, in *Sangue del mio sangue*, in *Marx può aspettare*, and in some of the short films shot in the summer during the “Fare Cinema” training courses that Marco Bellocchio has taught for years. Some of these short films merge together with *Sorelle* and *Sorelle Mai* and, if analysed together, are like a heterogeneous body that remains marked by an exiguous continuity, like an “author’s diary”, somewhere between home movies and notes for a film in pre-production. These fictional short films are imbued—through the presence of place, the river, “acting” family members and friends—with the emotional involvement of the director (even if tempered by the act of shooting), who never ceases to explore his beloved topography, to which he keeps returning even after the long and supposedly definitive farewell portrayed in *Vacanze in Val Trebbia*. A farewell ripened over the course of a summer during which his first wife Gisella Burinato, their young son Pier Giorgio, and their friends lapse into moments of boredom, euphoria, stress, visions and fantasies. A return to childhood and a soft melancholy. Life flows like the waters of a river, uninterrupted waters like a late but inevitable birth. *Vacanze in Val Trebbia* is a chronicle of the summer, a short story that has fallen into the womb of a landscape and real bodies, within which the sparks and visual intuitions of simulation and cinematic simulacra occur. A farewell dressed up as a documentary, which seemed definitive but was only temporary, subject to the eddies and currents of water and biography. Four years later came another precious documentary, *Addio del passato*, thanks to the scores of Giuseppe Verdi. “I took this opportunity,” says the director, “to bring together my impressions of Piacenza, to once again travel the path that I had almost forgotten between Bobbio, the town I spent summers in as a child, and Rome, where I moved when still young. I rediscovered the “bel canto” that had been part of my education: after all, *I pugni in tasca* ended with ‘Follie’ from *la Traviata*. This was the music of my school days, together with church singing. It was not Beethoven

or Mozart, or even the pop songs from Sanremo, but the most famous operas of Verdi. In revisiting this heritage, I tried to ask myself a question: is all of this—the gestures and the words—merely past glory? Is it something artificial, or is there something left in that well of true, strong and present emotions?” A distant reality that remains constantly present. A past that resists off-screen and spurns the boundaries of fiction filmmaking, preferring to give itself over to refined and structured non-fiction. A domestic and spectral lexicon; solid, ancient, evocative, original, like the Ponte Gobbo, connecting the sounds, the notes and the “words” of the unconscious with the images of an ever-changing present.

Enrico Magrelli is a film critic, radio and TV author. He has been one of the presenters of the Radiotre RAI programme “Hollywood Party” since its very first episode (1994). He is artistic director of the Tuscia Film Fest (Viterbo) and the Italian Film Festival (Berlin). For the past twenty years, he has collaborated with the Venice Film Festival (consultant, curator of sections and retrospectives, director of the Critics’ Week). He has written and edited books dedicated to various filmmakers: from Altman to Servillo, Polanski to Moretti, Fassbinder to Verdone, Oshima to Castellitto.

Is all of this—the gestures and the words—merely past glory? Is it something artificial, or is there something left in that well of true, strong and present emotions?

Kirsten Johnson



Fr Née dans l’État de Washington, Kirsten Johnson suit des études de Lettres à l’Université de Brown avant d’obtenir un diplôme de la Fémis. Après deux courts métrages – *Bintou in Paris* (1995) et *The Above* (2015) – et deux longs métrages – *Deadline* (2004) et *Innocent Until Proven Guilty* (1999) –, elle obtient la reconnaissance internationale avec *Cameraperson* (2016), qui fait sa première à Sundance, est présélectionné aux Oscars et gagne trois Cinema Eye Honors. On y retrouve des pistes qui parcourent toute son œuvre telles que l’entrelacement entre documentaire et autobiographie, le rapport entre filmeur-euse et filmé-e ou la tension entre réalité et construction narrative. Son dernier film, *Dick Johnson is Dead* (2020), produit par Netflix, gagne le prix de l’écriture documentaire la plus innovante à Sundance, le Critics’ Choice Award pour meilleure réalisatrice et meilleur film documentaire et est présélectionné aux Oscars. Au-delà de ses propres films, Kirsten Johnson contribue à plus de soixante films à titre de directrice de la photographie ; elle collabore notamment avec la réalisatrice Laura Poitras sur *The Oath* (2010, Prix de la meilleure photographie à Sundance) et *Citizenfour* (2014, Oscar du meilleur documentaire).

De Kirsten Johnson wurde im US-Bundesstaat Washington geboren. Sie studierte Literaturwissenschaften an der Brown University und machte einen Abschluss an der Fémis. Nach zwei Kurzfilmen – *Bintou in Paris* (1995) und *The Above* (2015) – sowie zwei Langfilmen – *Deadline* (2004) und *Innocent Until Proven Guilty* (1999) – erlangte sie internationale Anerkennung mit *Cameraperson* (2016), der beim Sundance Film Festival Premiere feierte, in die engere Auswahl für den Oscar kam und drei Cinema Eye Honors gewann. In diesem Film finden sich Spuren, die sich durch ihr gesamtes Werk ziehen wie die Verflechtung von Dokumentarfilm und Autobiografie, die Beziehung zwischen Filmenden und Gefilmten sowie die Spannung zwischen Realität und narrativem Konstrukt. Ihr bisher letzter Film, *Dick Johnson is Dead* (2020), der von Netflix produziert wurde, gewann den Preis Innovation in Non-fiction Storytelling beim Sundance Film Festival, den Critics’ Choice Award Beste Filmemacherin und Bester Dokumentarfilm und gelangte in die engere Auswahl für den Oscar. Über ihre eigenen Filme hinaus wirkte Kirsten Johnson als

Kamerafrau an über 60 Filmen mit. Sie arbeitete insbesondere mit der Filmemacherin Laura Poitras bei *The Oath* (2010 – Auszeichnung Beste Kamera beim Sundance Film Festival) und *Citizenfour* (2014, Oscar in der Kategorie Dokumentarfilm) zusammen.

En Born in Washington State, Kirsten Johnson studied Fine Arts and Literature at Brown University before graduating from the Fémis. Following two short films—*Bintou in Paris* (1995) and *The Above* (2015)—and two feature-length films—*Deadline* (2004) and *Innocent Until Proven Guilty* (1999)—she gained international recognition with *Cameraperson* (2016), which premiered at Sundance, was shortlisted for an Academy Award and won three Cinema Eye Honors. The film showcases the themes that run through all of her work, such as the interweaving of documentary and autobiography, the relationship between filmer and filmed, and the tension between reality and narrative construction. Her latest film, *Dick Johnson is Dead* (2020), produced by Netflix, won the Special Jury Award for Innovation in Non-fiction Storytelling at Sundance, Best Director and Best Documentary Feature at the Critics’ Choice Documentary Awards, and was shortlisted for the Academy Awards. In addition to her own films, Kirsten Johnson has contributed to more than 60 films as cinematographer; she has notably collaborated with the director Laura Poitras on *The Oath* (2010, Excellence in Cinematography Award at Sundance) and *Citizenfour* (2014, Academy Award for Best Documentary).

Filmographie sélective

Dick Johnson is Dead (Réalisatrice, Directrice de la photographie), 2020
A Thousand Thoughts, Sam Green (DOP), 2018
Cameraperson (Réalisatrice, DOP), 2016
Trapped, Dawn Porter (DOP), 2016
Risk Laura Poitras (DOP), 2016
The Above (Réalisatrice, DOP), 2015
1971, Johanna Hamilton (DOP), 2014
Citizenfour, Laura Poitras (DOP), 2014
Here One Day, Kathy Leichter (DOP), 2012
The Invisible War, Kirby Dick (DOP), 2012
The Program, Laura Poitras (DOP), 2012
Virgin Tales, Mirjam van Arx (DOP), 2012
The Oath, Laura Poitras (DOP), 2010
Election Day, Katy Chevigny (DOP), 2007
Captain Mike Across America, Michael Moore (DOP), 2007
This Film Is Not Yet Rated, Kirby Dick (DOP), 2006
Fahrenheit 9/11, Michael Moore (Camérawoman), 2004
Deadline (Co-réalisatrice avec Katy Chevigny, DOP), 2004
Derrida, Kirby Dick (DOP), 2002
Le profit et rien d’autre ! ou réflexions abusives sur la lutte des classes, Raoul Peck (DOP), 2001
Innocent Until Proven Guilty (Réalisatrice), 1999
Bintou in Paris (Réalisatrice), 1995
Il faut que je l’aime, Sebastien Lifschitz (DOP), 1994

« Interroger, chercher, aimer, lutter, rester » : entretien avec Kirsten Johnson

12

Kirsten Johnson

13

Antoine Duplan, journaliste pour *Le Temps*

Antoine Duplan : Si j'en crois ce qui est dit dans *Dick Johnson is Dead*, le premier film que vous n'ayez jamais vu était *Young Frankenstein*. N'est-ce pas étrange, ce chemin menant de Mel Brooks à l'Afghanistan ?

Kirsten Johnson : Votre question m'a incitée à rechercher si Mel Brooks aurait quelque chose à dire à ce sujet. Je suis tombée sur ceci : « Quand un groupe d'hommes se réunit, cela s'appelle généralement la guerre ». *Young Frankenstein* est le premier film que j'ai vu sur grand écran. Je suis à jamais reconnaissante envers M. Brooks.

AD Quels autres films vous ont montré la voie ?
KJ La route menant à *Dick Johnson is Dead* a été pavée par Buster Keaton, Jackie Chan, Agnès Varda, *Macunaíma*, *Yeelen*, *Harold et Maude*, *All That Jazz*, *Groundhog Day*, *To Be or Not to Be*, *Monty Python et Jackass*.

AD *Cameraperson* est un merveilleux autoportrait. Ce collage, cette mosaïque, donne de vous une image profonde et précise. Choisir de montrer un éclair dans le ciel du Missouri en dit peut-être plus sur vous que des informations objectives telles que « diplômée de », « née à », etc. Selon vous, quelles sont les vertus essentielles d'une « cameraperson » ?
KJ Interroger, chercher, aimer, lutter, rester.

AD Ces vertus impliquent-elles la possibilité d'éteindre la caméra ?
KJ Oh oui.

AD Est-il nécessaire d'avoir de l'empathie pour les personnes que vous filmez, même les méchant-e-s ?
KJ Notre défi consiste toujours à nous demander ce qui se passe à l'intérieur d'une autre personne, mais aussi à observer les actions individuelles dans le contexte des histoires, des familles, des systèmes et des sociétés. Avoir de l'empathie n'empêche pas de tenir quelqu'un-e responsable de sa méchanceté ou d'essayer de prendre part aux efforts pour empêcher une telle méchanceté de blesser d'autres personnes. Si nous abordons la méchanceté avérée par choix, nous devons nous demander pourquoi nous sommes là et si nous sommes à la hauteur de la tâche. La méchanceté est impitoyable et ne tolère pas les imbéciles.

AD *The Above* est un bref chef-d'œuvre. À travers des plongées et contre-plongées, vous parvenez à exprimer des points de vue politiques, métaphysiques et religieux, non sans humour. La présence de ce dirigeable dans le ciel au-dessus de Kaboul a-t-elle inspiré cet impromptu ? Est-ce ainsi que fonctionne votre imagination ?

KJ Vous êtes très aimable. Vos paroles me touchent ! L'appel à la prière que l'on peut entendre cinq fois par jour dans de nombreux pays musulmans a un impact très exaltant sur moi. Cela me ramène à mon enfance et à l'époque de ma vie où je croyais profondément que Dieu était omniprésent et qu'Il connaissait mes pensées avant qu'elles ne me viennent. La première fois que je suis allée à Kaboul en 2009, ce sentiment me suivait partout. Lorsque je suis revenue en 2010, ce dirigeable était soudain dans le ciel et je pouvais le voir d'où que je sois dans la ville. Je réfléchissais donc constamment à la surveillance et à l'idée de l'omniscience de Dieu, ainsi qu'à notre présence militaire américaine dans le pays. Il s'est trouvé que mon travail m'amenait à filmer à l'intérieur de l'ambassade américaine. J'ai interrogé quelqu'un à l'ambassade à propos du dirigeable, qui m'a répondu que ce dernier était classé secret et que personne n'était autorisé à le filmer ! L'idée que quelqu'un pense pouvoir dire aux habitant-e-s d'une ville qu'ils-elles ne peuvent pas filmer leur propre ciel m'a vraiment frappée, alors j'ai décidé de filmer le dirigeable depuis le plus d'endroits

« Notre défi consiste toujours à nous demander ce qui se passe à l'intérieur d'une autre personne. »

possible. Cela m'a donné une raison d'aller dans des lieux où je ne serais jamais allée à Kaboul. Allongée sur le sol pour filmer le dirigeable, essayant d'obtenir le bon angle sur un tas de carottes au premier plan, j'ai fait éclater de rire toute une foule de gens sur la place du marché. Il est rare d'entendre des femmes portant des burqas rire en public. Je n'arrête pas de penser à ce que les gens ont dû raconter à leur famille ce soir-là sur l'Américaine qui était si impressionnée par les carottes !

AD Dans *Cameraperson*, vous montrez des fleurs d'échinacée dansant sous le soleil à Wounded Knee. Cette image magnifique est une façon de transcender l'oppression, le sang et la mort, une sorte de douce prière dorée. Pouvez-vous m'expliquer ce choix pour rap-peler un massacre ?

KJ En tant que cinéastes, si nous choisissons d'af-fronter des lieux de violence historique et essayons de reconnaître les générations de pertes dues à une telle dévastation, nous sommes confronté-e-s à de nombreuses questions et à un profond chagrin. Je me souviens avoir eu besoin de ces fleurs et de ce soleil pour filmer dans ce paysage à cause de tout ce que j'avais entendu des gens que j'avais filmés là-bas. Une fois dans la salle de montage avec Nels Bangarter, alors que nous luttons pour évoquer les nombreux lieux de perte terrible que j'avais filmés, je me souviens avoir été frappée par ce besoin de tendresse et de fleurs au milieu d'une telle litanie de dévastation. Donc, dans les deux cas, le choix est né d'un besoin.

« Si mes films pouvaient transmettre cet amour éternel aux autres, j'aurais le sentiment d'avoir honoré mes parents et les leurs. »

AD *Deadline* est une condamnation de la peine de mort. Pensez-vous qu'un film a le pouvoir de changer les choses ?
KJ Des années après avoir fait *Deadline*, j'étais dans un bar dans une petite ville du Dakota du Sud. Un homme s'est approché de moi et m'a dit : « Quelqu'un m'a dit que vous étiez la femme qui a fait ce film sur la peine de mort. Je ne sais pas comment vous avez fait, mais vous m'avez fait changer d'avis sur la peine de mort. »

AD Je connais désormais vos deux parents. N'est-il pas étrange de penser que des milliers de personnes dans le monde les connaissent ? Cet acte de partage est-il une tentative de leur offrir une sorte de vie éternelle ?

KJ J'aime le fait que vous connaissiez mes parents. C'est merveilleux et réconfortant pour moi de savoir que je peux les partager avec d'autres personnes à travers mes films ; mon amour pour eux est sans fin. Je l'apprends d'eux et de la façon dont ils m'aiment infiniment. Vous remarquez que je parle au présent, même si ma mère est décédée en 2007 et que la démence de mon père est assez avancée. Je ressens encore leur amour tous les jours. Si mes films pouvaient transmettre cet amour éternel aux autres, j'aurais le sentiment d'avoir honoré mes parents et les leurs.

AD Que pensez-vous des propos de Jean Cocteau, « Le cinéma, c'est la mort au travail » ? Avez-vous votre propre façon de développer ses propos dans *Dick Johnson is Dead* ?

KJ Cocteau a raison ! L'une des sources d'inconfort chez les gens lorsqu'ils pensent au fait d'être filmés est la compréhension tacite que les images filmées pourraient leur survivre. Et bien sûr, très souvent, c'est le cas. Étant une admiratrice du travail ludique de Cocteau, je dirais peut-être : « *Dick Johnson is Dead*, c'est la mort en jeu » !

AD Avez-vous été critiquée pour ce documentaire de fiction sur le décès de votre père, qui mêle mort et humour ?

KJ Un peu, mais pas autant que je le craignais ! La personne dont l'opinion comptait le plus pour moi était mon père et il aimait l'idée de mélanger l'humour et la mort, même si c'était la sienne. Je l'admire vraiment pour cela, et je souhaite avoir le cœur aussi léger quand l'heure de ma mort arrivera.

AD Avez-vous déjà été surveillée ou menacée pour avoir rencontré le chauffeur de Ben Laden ou Edward Snowden ?

KJ Lorsque nous étions à Guantanamo pour tourner *The Oath* (le film qui mettait en scène Salim Hamdan), nous devions respecter des règles très strictes – comme tous les journalistes qui y travaillent – concernant les endroits où nous pouvions filmer. Un-e officier-ère des affaires publiques de l'armée américaine (OAP) nous accompagnait partout où nous filmions et examinait toutes nos images. Les OAP nous conduisaient du centre des médias au réfectoire pour prendre les repas. Je me souviens d'une très jeune OAP qui nous a dit, à un journaliste du *New York Times* à qui je parlais à l'arrière de la camionnette et à moi-même : « Pouvez-vous répéter, s'il vous plaît ? » Nous lui avons demandé pourquoi et elle a répondu : « Je suis censée rapporter tout ce que je vous entendez dire ! »

Dick Johnson is Dead



En travaillant avec Laura Poitras sur sa trilogie de films (*The Oath*, *Citizenfour*, *Risk*), je n'ai vécu qu'une infime partie de la surveillance à laquelle Laura a dû faire face depuis qu'elle a réalisé *My Country, My Country* en Irak. Je n'étais pas avec elle quand elle est allée à Hong Kong pour filmer Edward Snowden. L'une des rares fois où j'ai été traitée comme elle, j'ai été arrêtée par des douanier-ère-s américain-e-s à la porte de l'avion en provenance d'Europe. J'ai été conduite dans une salle privée, où l'on m'a posé des questions pendant environ une heure. Ma préférée était la suivante : « Est-ce vous qui trouvez les gens que vous filmez, ou tenez-vous juste la caméra ? » J'ai répondu, bien sûr : « Je tiens juste la caméra. »

AD Lorsque vous êtes directrice de la photographie, comment partagez-vous le travail avec le-la réalisateur-ice – Laura Poitras ou Michael Moore, par exemple ?

KJ Chaque réalisateur-ice est absolument unique. Et chaque film réalisé crée des défis différents à relever. Je me considère souvent comme une source de soutien émotionnel pour le-la réalisateur-ice dans sa quête pour trouver le film. Il est plus facile de rester calme et inventive et observatrice et pleine d'espoir sur ce que le film deviendra quand on a le rôle de cameraperson. Vous vous épargnez de nombreux risques, angoisses et stress liés au fait d'être le-la réalisateur-ice et la liberté relative vous donne l'espace nécessaire pour être réfléchie et productive. Laura et Michael sont tous deux des réalisateur-ice-s qui relèvent des défis extraordinaires avec leurs films. Je les admire beaucoup et je suis profondément honorée d'avoir travaillé avec.

AD En tant qu'enseignante, quel est le premier conseil que vous donnez à vos élèves ?

KJ En tant qu'enseignante, ce qui m'intéresse le plus, c'est de poser des questions à mes élèves et d'essayer de comprendre ce qu'ils-elles souhaitent profondément faire. Et c'est comme ça que je me lie aux réalisateur-ice-s avec qui je travaille aussi. Je suis consciente de la pression et de la responsabilité que nous ressentons tous-tes lorsque nous tentons de faire un film. J'encourage les étudiant-e-s à avoir plus de compassion envers eux-elles-mêmes, mais aussi à être émotionnellement courageux-ses et rigoureux-ses.

AD Savoir marcher à reculons est-il un atout pour un-e directeur-ice de la photographie documentaire ?

KJ Absolument ! Et encore mieux que de le faire tout-e seul-e, c'est d'être accompagné-e par un-e pre-neur-euse de son qui saura habilement manier un micro perche, marcher en regardant vers l'avant tout en vous guidant doucement durant votre marche arrière, en toute sécurité !

AD Que reste-t-il à la fin d'un film ? Des images ou des mots ?

KJ L'envie de faire un autre film !

AD Pensez-vous que la poésie est plus proche de la fiction ou du documentaire ?

KJ Plutôt que de dire fiction et documentaire, je pense en termes de ce qu'on peut observer et de ce qu'on ne peut qu'imaginer. La poésie dans son expression la plus parfaite peut être une profonde distillation des deux.

« Plutôt que de dire fiction et documentaire, je pense en termes de ce qu'on peut observer et de ce qu'on ne peut qu'imaginer. La poésie dans son expression la plus parfaite peut être une profonde distillation des deux. »

Antoine Duplan est né à Lausanne, le jour du lancement de *Sputnik* (4 octobre 1957). Il hésite entre devenir auteur de bandes dessinées et romancier à succès, et opte finalement pour le journalisme. Critique musical, il se dirige lentement mais sûrement vers le cinéma, une vieille passion, au sein de L'Hebdo, un magazine dont il dirige longtemps la rubrique culturelle. Il rejoint la rédaction du Temps en 2011.

143, rue du désert
Hassen Ferhani



Cameraperson
Kirsten Johnson



Il traditore
Marco Bellocchio



Dick Johnson
is Dead
Kirsten Johnson

Marx può aspettare
Marco Bellocchio



Dans ma tête un
rond-point
Hassen Ferhani



„Hinterfragen, suchen, lieben, kämpfen, bleiben“: Interview mit Kirsten Johnson

16

Kirsten Johnson

17

Antoine Duplan, Journalist für *Le Temps*

Antoine Duplan: Wenn ich der Aussage in *Dick Johnson is Dead* Glauben schenken darf, dann war der erste Film, den Sie je gesehen haben, *Young Frankenstein*. Ist es nicht seltsam, dass der Weg von Mel Brooks nach Afghanistan führt?

Kirsten Johnson: Ihre Frage war für mich der Auslöser nachzuschlagen, ob Mel Brooks irgendetwas dazu zu sagen hätte. Das erste, was ich fand, war: „Wenn ein Haufen Männer zusammenkommt, nennt man das in der Regel Krieg“. *Young Frankenstein* war der erste Film, den ich auf einer Kinoleinwand gesehen habe. Ich bin Herrn Brooks sehr dankbar.

AD Welche anderen Filme waren für Sie wegweisend?
KJ Den Weg zu *Dick Johnson is Dead* haben Buster Keaton, Jackie Chan, Agnès Varda, *Macunaíma*, *Yeelen*, *Harold und Maude*, *All That Jazz*, *Und täglich grüsst das Murmeltier*, *Sein oder Nichtsein*, *Monty Python* und *Jack-ass* geebnet.

AD *Cameraperson* ist ein fantastisches Selbstporträt. Diese Collage, dieses Mosaik, bringt ein tiefes und präzises Bild von Ihnen hervor. Die Entscheidung, einen Blitz im Himmel von Missouri zu zeigen, sagt vielleicht mehr über Sie aus als objektive Informationen wie „Abschluss an“, „geboren in“ usw. Was sind Ihrer Meinung nach die wichtigsten Tugenden einer „Cameraperson“?
KJ Hinterfragen, suchen, lieben, kämpfen, bleiben.

AD Beinhalten diese Tugenden die Möglichkeit, die Kamera auszuschalten?
KJ Oh ja, das tun sie.

AD Muss man ein Mitgefühl für die Personen, die man filmt, verspüren – selbst die Bösewichter?
KJ Wir stehen vor der Herausforderung, uns immer aufs Neue die Frage zu stellen, was in einem anderen Menschen vor sich geht, und einzelne Handlungen im Kontext von Geschichte, Familie, System und Gesellschaft zu sehen. Man kann Mitgefühl haben und jemanden dennoch für seine Schandtaten zur Rechenschaft ziehen oder sich an Bemühungen beteiligen, die verhindern sollen, dass solche Taten anderen Menschen Schaden zufügen. Wenn wir uns einer erwiesenen Schandtat freiwillig nähern, müssen wir uns fragen, wozu wir da sind und ob wir der Aufgabe überhaupt gewachsen sind. Niederträchtigkeit ist rücksichtslos und duldet keine Narren.

AD *The Above* ist ein kurzes Meisterwerk. Sie verwenden Aufnahmen aus der Frosch- und der Vogelperspektive, um politische, metaphysische und religiöse Standpunkte zum Ausdruck zu bringen, ohne den Humor zu vergessen. War das Luftschiff am Himmel über Kabul der Auslöser für diese Improvisation? Ist das die Funktionsweise Ihrer Fantasie?

KJ Das ist sehr nett von Ihnen. Es tut gut, das zu hören! Der Gebetsruf, der in vielen muslimischen Ländern fünfmal am Tag ertönt, hat auf mich eine sehr beglückende Wirkung. Er versetzt mich zurück in meine Kindheit und in eine Zeit meines Lebens, als ich fest daran glaubte, dass Gott allgegenwärtig ist und meine Gedanken bereits kennt, noch bevor ich sie denke. Als ich 2009 das erste Mal nach Kabul ging, begleitete mich dieses Gefühl überall hin. Als ich 2010 zurückkehrte, war plötzlich das Luftschiff am Himmel und ich konnte es von überall in der Stadt sehen. Dadurch dachte ich ständig über Überwachung, das Konzept eines allwissenden Gottes sowie über die amerikanische Militärpräsenz im Land nach. Aufgrund meiner Arbeit musste ich in der amerikanischen Botschaft filmen. Ich fragte jemanden in der Botschaft nach dem Luftschiff, und man sagte mir, es handle sich um ein Militärgeheimnis und niemand dürfe es filmen! Der Gedanke, dass jemand meint, den

„Wir stehen vor der Herausforderung, uns immer aufs Neue die Frage zu stellen, was in einem anderen Menschen vor sich geht.“

BewohnerInnen einer Stadt vorschreiben zu können, dass sie ihren eigenen Himmel nicht filmen dürfen, hat mich nicht mehr losgelassen, und so machte ich mich daran, das Luftschiff von so vielen Standorten wie möglich zu filmen. Dadurch hatte ich einen Grund, mich an Orte zu begeben, die ich ansonsten in Kabul niemals aufgesucht hätte. Als ich mich auf den Boden legte, um das Luftschiff zu filmen, und versuchte, einen Berg Karotten im Vordergrund aus dem richtigen Winkel aufzunehmen, krümmte sich die Menschenmenge auf dem Marktplatz vor Lachen. Frauen, die Burkas tragen, hört man in der Öffentlichkeit nur selten lachen. Ich versuchte mir vorzustellen, was die Leute an diesem Abend wohl ihren Familien über die amerikanische Frau erzählt haben, die von den Karotten so beeindruckt war!

AD In *Cameraperson* zeigen Sie Sonnenhüte, die bei Wounded Knee im Sonnenlicht tanzen. Ein wunderschönes Bild und ein Weg, Unterdrückung, Blut und Tod zu überwinden, eine Art sanftes, goldfarbenes Gebet. Können Sie mir etwas über die Entscheidung sagen, ein Gemetzel auf diese Art in Erinnerung zu rufen?

KJ Wenn wir als FilmemacherInnen beschliessen, uns mit Orten historischer Gewalt auseinandersetzen und versuchen, die Generationen von Verlusten zu würdigen, die aus solchen Verwüstungen entstehen, werden wir mit vielen Fragen und tiefer Trauer konfrontiert. Ich

weiss noch, dass ich diese Blumen und dieses Sonnenlicht gebraucht habe, als ich in dieser Landschaft filmte, aufgrund all dessen, was ich von den Menschen, die ich dort gefilmt habe, gehört hatte. Ich erinnere mich, wie sehr ich die Zartheit dieser Blumen inmitten dieser Litanie der Verwüstung brauchte, als ich mit Nels Bangerter im Schneiderraum sass und wir darum rangen, die vielen Orte des schrecklichen Verlusts, die ich gefilmt habe, darzustellen. In beiden Fällen ist die Entscheidung also aus der Not heraus entstanden.

AD *Deadline* ist eine Anklage der Todesstrafe. Denken Sie, dass ein Film eine Veränderung bewirken kann?

KJ Jahre nach dem Dreh von *Deadline* war ich in einer Bar in einer Kleinstadt in Süddakota. Ein Mann kam zu mir und sagte „Jemand hat mir gesagt, dass Sie die Frau sind, die den Film über die Todesstrafe gemacht hat. Ich weiss nicht, wie Sie das angestellt haben – aber durch Sie habe ich meine Meinung über die Todesstrafe geändert“.

AD Ich kenne jetzt Ihre beiden Eltern. Ist es nicht eigenartig zu wissen, dass Tausende von Menschen auf der ganzen Welt sie kennen? Ist dieser Akt des Teilens ein Versuch, ihnen eine Art ewiges Leben zu geben?

KJ Ich finde es grossartig, dass Sie meine Eltern kennen. Es ist wunderbar und tröstlich für mich zu wissen, dass ich sie durch meine Filme anderen Menschen vorstellen kann – meine Liebe zu ihnen ist unendlich. Das habe ich von ihnen und ihrer Art, mich unendlich zu lieben, gelernt. Wie Sie bemerken, verwende ich die Gegenwartsform, obwohl meine Mutter 2007 verstarb und die Demenz meines Vaters sehr weit fortgeschritten ist. Ihre Liebe fühle ich dennoch weiter jeden Tag. Wenn meine Filme es schaffen, dieses Gefühl der ewigen Liebe an andere weiterzugeben, habe ich das Gefühl, meine Eltern und deren Eltern geehrt zu haben.

AD Was halten Sie von Jean Cocteaus Aussage „Kino heisst, dem Tod bei der Arbeit zuzuschauen“ (*Le cinéma, c'est la mort au travail*)? Ist *Dick Johnson is Dead* Ihre ganz eigene Art und Weise, diesen Gedanken aufzugreifen?

KJ Cocteau lag genau richtig! Dass Menschen bei dem Gedanken, gefilmt zu werden, ein gewisses Unbehagen empfinden, liegt unter anderem an der unausgesprochenen Erkenntnis, dass die gefilmten Bilder sie überleben könnten. Und das tun sie natürlich sehr oft. Da ich Cocteau verspieltes Werk sehr liebe, würde ich vielleicht sagen: „*Dick Johnson is Dead* heisst, dem Tod beim Spielen zuzusehen!“

AD Wurden Sie für diesen fiktionalen Dokumentarfilm über den Tod Ihres Vaters, in dem sich Tod und Humor vermischen, kritisiert?

KJ Ein wenig, aber nicht annähernd so sehr, wie ich fürchtete. Am wichtigsten war mir die Meinung meines Vaters, und ihm gefiel die Idee, Tod und Humor zu vermischen – auch wenn es sich um seinen eigenen Tod handelte. Dafür bewundere ich ihn zutiefst und wünsche mir auch eine solche Leichtigkeit, wenn der Tod sich mir nähert.

„Wenn meine Filme es schaffen, dieses Gefühl der ewigen Liebe an andere weiterzugeben, habe ich das Gefühl, meine Eltern und deren Eltern geehrt zu haben.“

Cameraperson



AD Wurden Sie jemals überwacht oder bedroht, weil Sie den Fahrer von Bin Laden oder Edward Snowden getroffen haben?

KJ Als wir in Guantanamo für *The Oath* (der Film, in dem Salim Hamdan mitspielt) drehten, hatten wir wie alle dort arbeitenden JournalistInnen sehr strenge Vorschriften zu befolgen in Bezug auf die Orte, an denen wir filmen durften. Ein*e Public Affairs Officer (PAO) des US-Militärs begleitete uns, wo immer wir filmten, und überprüfte unser gesamtes Filmmaterial. Die PAOs fuhren uns vom Medienzentrum zur Kantine, wo wir unsere Mahlzeiten einnahmen. Ich erinnere mich an eine sehr junge PAO, die mich und den Journalisten der *New York Times*, mit dem ich hinten im Wagen sprach, mitten im Gespräch aufforderte: „Können Sie das bitte wiederholen?“. Wir fragten sie, warum, und sie antwortete: „Weil ich über alles berichten soll, was ich Sie sagen höre!“. Als ich mit Laura Poitras an ihrer Filmttrilogie (*The Oath*, *Citizen Four*, *Risk*) arbeitete, erlebte ich nur einen Bruchteil der Überwachung, mit der Laura seit ihrem im Irak gedrehten Film *My Country, My Country* zurecht kommen musste. Ich war nicht bei ihr, als sie nach Hongkong reiste, um Edward Snowden zu filmen. Bei einer der wenigen Gelegenheiten, bei denen ich so behandelt wurde wie sie, wurde ich am Ausgang des Flugzeugs, mit dem ich aus Europa gekommen war, von US-Zollbeamten abgefangen. Ich wurde in einen separaten Raum gebracht, wo mir etwa eine Stunde lang Fragen gestellt wurden. Meine Lieblingsfrage war: „Gehen Sie auch auf die Suche nach den Leuten, die Sie filmen und interviewen, oder halten Sie nur die Kamera?“. Ich antwortete natürlich: „Ich halte nur die Kamera“.

AD Wie funktioniert die Aufteilung der Arbeit mit dem Regisseur oder der Regisseurin, zum Beispiel Laura Poitras oder Michael Moore, wenn Sie als Kamerafrau arbeiten?

KJ Jeder Regisseur, jede Regisseurin ist absolut einzigartig. Und jeder von einem*r RegisseurIn in Angriff genommene Film bringt andere Herausforderungen mit sich. Ich sehe mich oft als emotionale Stütze der Regisseure bei ihrer Suche nach dem Film. In der Rolle der „Cameraperson“ ist es leichter, ruhig und erfinderisch zu bleiben, zu beobachten und Hoffnung für den Film zu haben. Viele der Risiken, Ängste und Belastungen, die

mit der Arbeit als RegisseurIn verbunden sind, bleiben den Kameralenten erspart, und diese relative Freiheit gibt einem den nötigen Raum für Reflexion und Kreativität. Laura und Michael sind FilmemacherInnen, die sich mit ihren Filmen aussergewöhnlichen Herausforderungen stellen. Ich bewundere beide sehr und fühle mich zutiefst geehrt, mit beiden zusammengearbeitet zu haben.

AD Was ist der erste Ratschlag, den Sie als Dozentin Ihren StudentInnen mit auf den Weg geben?

KJ Als Dozentin möchte ich meinen StudentInnen vor allem Fragen stellen und versuchen zu verstehen, was sie wirklich wollen. Und so ist auch mein Verhältnis zu den RegisseurInnen, mit denen ich zusammenarbeite. Ich bin mir bewusst, wieviel Druck und Verantwortung auf uns allen lastet, wenn wir versuchen, einen Film zu machen. Ich ermutige die StudentInnen, nicht zu streng mit sich selbst ins Gericht zu gehen, aber auch emotional mutig und konsequent zu sein.

AD Ist es für Kameralenten von Dokumentarfilmen von Vorteil zu wissen, wie man rückwärts geht?

KJ Absolut! Noch besser ist es aber, von einem Tontechniker begleitet zu sein, der geschickt mit dem Mikrofon umzugehen versteht, nach vorne schaut und einen gleichzeitig sanft und sicher beim Rückwärtsgehen anleitet!

AD Was bleibt, wenn ein Film abgedreht ist? Bilder oder Worte?

KJ Der Wunsch, einen weiteren Film zu machen.

AD Was meinen Sie: Ist Poesie der Fiktion oder dem Dokumentarfilm näher?

KJ Ich rede weniger von Fiktion und Dokumentarfilm als von dem, was beobachtet werden kann, und dem, was man sich nur vorstellen kann. Poesie in ihrer schönsten Form kann eine tiefgründige Verschmelzung von beidem sein.

Antoine Duplan wurde am Tag des Sputnik-Starts (4. Oktober 1957) in Lausanne geboren. Er zögerte, ob er Comicautor oder erfolgreicher Romanautor werden sollte, und entschied sich schließlich für den Journalismus. Als Musikkritiker wendet er sich langsam aber sicher dem Film zu, einer alten Leidenschaft, bei L'Hebdo, einer Zeitschrift, deren Kulturrubrik er lange Zeit leitet. 2011 tritt er in die Redaktion von Le Temps ein.

„Ich rede weniger von Fiktion und Dokumentarfilm als von dem, was beobachtet werden kann, und dem, was man sich nur vorstellen kann. Poesie in ihrer schönsten Form kann eine tiefgründige Verschmelzung von beidem sein.“

“Questioning, seeking, loving, struggling, staying”: Interview with Kirsten Johnson

Antoine Duplan, journalist for *Le Temps*

En Antoine Duplan: If I am to believe what is said in *Dick Johnson is Dead*, the first movie you ever saw was *Young Frankenstein*. Isn’t it strange, the path that leads from Mel Brooks to Afghan-istan?

Kirsten Johnson: Your question inspired me to look up whether Mel Brooks might have anything to say about this. The first thing I found was, “When a bunch of men get together, it’s usually called war”. *Young Frankenstein* was the first movie I saw on a big screen. I am ever grate-ful to Mr. Brooks.

AD Which other films showed you the way?
KJ The road to *Dick Johnson is Dead* was paved by Buster Keaton, Jackie Chan, Agnès Varda, *Macunai-ma*, *Yeelen*, *Harold and Maude*, *All That Jazz*, *Groundhog Day*, *To Be or Not to Be*, *Monty Python*, and *Jackass*.

AD *Cameraperson* is a fantastic self-portrait. Throughout this collage, this mosaic, we get a deep and precise image of you. Choosing to show a lightning bolt in the Missouri sky perhaps says more about you than objective information such as “graduated from”, “born in”, etc. According to you, what are the capital virtues of a cameraperson?

KJ Questioning, seeking, loving, struggling, stay-ing.

AD Do these virtues imply the possibility of turning off the camera?

KJ Oh yes they do.

AD Is it necessary to feel empathy for the persons you are filming—even the villains?

KJ Our challenge is always to wonder what’s hap-pening inside another person as well as to see individual actions in the context of histories, families, systems and societies. Having empathy is not oppositional to holding someone accountable for their villainy or trying to be a part of efforts to prevent such villainy from hurting other people. If we approach known villainy by choice, we have to question ourselves about what we’re there for and whether we are even close to being up to the task. Villainy is ruthless and does not suffer fools.

AD *The Above* is a short masterpiece. Throughout low angle and high angle shots, you manage to express political, metaphysical and religious points of view, without forgetting humour. Did the presence of this blimp in the sky above Ka-bul inspire this impromptu? Is this the way your imagination works?

KJ You are very kind. I appreciate your words! The call to prayer that can be heard five times a day in many Muslim countries has a very transportive impact on me. It takes me back to my childhood and the time in my life when I deeply believed that God was omnipresent and that He knew my thoughts before I thought them. The first time I went to Kabul in 2009, that feeling was with me all the time. When I returned in 2010, the blimp was suddenly up in the sky and I could see it from wherever I was in the city. So I was constantly thinking about surveil-lance and the idea of God’s omniscience, as well as our American military presence in the country. I happened to be on a job that meant I needed to film inside the Ameri-can Embassy there. I asked someone at the Embassy about the blimp and they told me it was classified and that no one was allowed to film it! The idea that some-one thought they could tell the inhabitants of a city they could not film their own sky really struck me, so I set out to film the blimp from as many locations as possible. It gave me a reason to go places I never would have gone in Kabul. Me lying down on the ground to film the blimp, trying to get just the right angle on a pile of carrots in the foreground, got a crowd of people in the marketplace collapsing with laughter. It’s rare to hear women wearing burkas laugh in public. I kept thinking about what people

“Our challenge is always to wonder what’s happening inside another person.”

must have told their families that night about the Ameri-can woman who was so impressed by carrots!

AD In *Cameraperson*, you show echinacea danc-ing in the sunlight at Wounded Knee. This is a beautiful image, a way of transcending op-pression, blood and death, a kind of soft gold-en prayer. Can you tell me about this choice for recalling a slaughter?

KJ As filmmakers, if we choose to face places of historical violence, and try to acknowledge the genera-tions of loss that ripple out from such devastation, we are faced with many questions and deep grief. I remember needing those flowers and that sunshine when filming in that landscape because of all I had heard from the people I filmed there. Once in the edit room with Nels Bangerter, as we struggled to evoke the many places of terrible loss I have filmed, I remember being struck by how much we needed the tenderness of those flowers in the midst of such a litany of devastation. So in both instances, the choice emerged out of need.

AD *Deadline* is an indictment of the death penal-ty. Do you think that a movie has the power to change things?

KJ Years after we made *Deadline*, I was in a small town in South Dakota in a bar. A man walked up to me and said, “Somebody told me you’re the lady who made that death penalty film. I don’t know how you did it, but you changed my mind about the death penalty.”

“If my movies can pass this feeling of eternal love to others, I would feel I have honored my parents and their parents.”

AD I now know both your parents. Isn’t it strange to think that thousands of persons in the world know them? Is this act of sharing an attempt to give them a kind of eternal life?

KJ I love that you know my parents. It’s wonderful and comforting for me to know that I can share them with other people through my movies—my love for them has no end. I learn it from them and the way they love me endlessly. You notice I speak in the present tense, even though my mom died in 2007 and my Dad’s dementia is quite advanced. I can still feel their love every day. If my movies can pass this feeling of eternal love to others, I would feel I have honored my parents and their parents.

AD What do you think of Jean Cocteau’s assertion, “Cinema is death at work” (« Le cinéma, c’est la mort au travail »?). Do you have your own special way of developing it in *Dick Johnson is Dead*?

KJ Cocteau is right on! One of the sources of dis-comfort in people when they think about being filmed is an unspoken understanding that the images filmed might outlive them. And of course, very often they do. Loving Cocteau’s playful work as I do, maybe I would say, “*Dick Johnson is Dead* is death at play”!

AD Have you been criticized for this fictional do-cumentary about your father’s death, which mixes death and humour?

KJ A little, but not nearly as much as I was afraid of! But the person whose opinion mattered to me most was my Dad and he relished the idea of mixing death and humour, even though it was his own. And for this, I truly admire him and wish for such a light touch when death comes for me.

AD Have you ever been watched or threatened for meeting Bin Laden’s driver, or Edward Snowden?

KJ When we were in Guantanamo filming for *The Oath* (the film which featured Salim Hamdan), we had to observe very strict regulations, like all of the journalists who work there, about where we were allowed to film. We had a US Military Public Affairs Officer (PAO) who ac-companied us wherever we filmed and reviewed all of our footage. The PAOs would drive us from the media center to the mess hall for meals. I remember one very young PAO who called back to me and the *New York Times* journalist I was talking to in the back of the van to say, “Can you please repeat that?” We asked her why and she replied “I am supposed to report back about everything I hear you say!”

Working with Laura Poitras on her trilogy of films (*The Oath*, *Citizenfour*, *Risk*), I experienced just a fraction of the surveillance that Laura had to deal with ever since she made *My Country*, *My Country* in Iraq. I wasn’t with her when she went to Hong Kong to film Edward Snowden. On one of the few occasions when I was treated like she was, I was stopped at the door of the airplane coming off from a European flight by U.S. Customs agents. I was taken to a private room, where I was asked questions for about an hour. My favorite was “Do you find the people to film and do the interviewing or do you just hold the camera?” I replied, of course, “I just hold the camera.”

The Oath



AD When you work as a cinematographer, how do you share the job with the director—Laura Poitras or Michael Moore, for instance?

KJ Each director is absolutely unique. And each film a director makes creates different challenges to navigate. I often think of myself as a source of emotional support to the director in their quest to find the film. To remain calm and inventive and observant and hopeful about what the film will become is easier when one is in the role of the cameraperson. You are spared many of the risks, anxieties and stresses of being the director and the relative freedom gives you the space to be reflective and generative. Laura and Michael are both directors who take on extraordinary challenges with their films. I admire each of them so much and am deeply humbled to have worked with them both.

AD As a teacher, what is the first piece of advice you give to your students?

KJ As a teacher I am most interested in asking questions of my students and trying to understand what they deeply wish to make. And that’s how I relate to the directors I work with also. I feel aware of how much pres-sure and responsibility we all experience when we try to make a film. I encourage students to be more compas-sionate to themselves, but also to be emotionally brave and rigorous.

AD Is knowing how to walk backwards a plus for a documentary cinematographer?

KJ Absolutely! And even better than doing it by oneself is to be accompanied by a sound person who can expertly use a boom microphone, walk looking for-wards and gently guide you in walking backwards safely all at the same time!

AD What remains after a movie is finished? Images or words?

KJ The wish to make another movie!

AD Do you think that poetry is closer to fiction or to documentary?

KJ Instead of saying fiction and documentary, I think in terms of what can be observed and what can only be imagined. Poetry at its finest can be a profound distillation of both.

Antoine Duplan was born in Lausanne on the day of the Sput-nik launch (4 October 1957). He hesitated between becoming a comic book author and a successful novelist, and finally opt-ed for journalism. As a music critic, he slowly but surely made his way towards cinema, a long-standing passion, at L’Hebdo, a magazine for which he headed the cultural section for many years. He joined the editorial staff of Le Temps in 2011.

“Instead of saying fiction and documentary, I think in terms of what can be observed and what can only be imagined. Poetry at its finest can be a profound distillation of both.”

Hassen Ferhani



Fr Né à Alger en 1986, Hassen Ferhani décroï-sonne les genres du documentaire et de la fiction à travers une œuvre humaniste et engagée. Il approche le cinéma en fréquentant le vidéo-club de son quartier; découvre ensuite l’œuvre de Tarkovsky, Antonioni, Kiarostami ou Cassavetes en intégrant l’association Chrysalide qui anime un ciné-club dans une salle de cinéma de la ville. C’est au sein de ce collectif qu’il réalise son premier court métrage de fiction *Les Baies d’Alger* (2006), qui circule dans plusieurs festivals in-ternationaux avant de participer à l’université d’été de la Fémis en 2008. Suivent *Afric Hotel* (2010), co-réalisé avec Nabil Djedouani, et *Tarzan, Don Quichotte et nous* (2013), prolongement de la série numérique *Un été à Alger* qui invitait quatre réalisateur-ric-e-s algérien-ne-s à porter un regard documentaire sur leur ville. Déjà multi-primé avec son premier long métrage *Dans ma tête un rond-point* (2016), il remporte le Prix du meilleur réalisa-teur émergent avec *143, rue du Désert* (2019) au Locarno Film Festival.

De Durch ein humanistisches und engagiertes Werk überwindet der 1986 in Algier geborene Hassen Ferhani die Grenzen zwischen den Genres Dokumen-tarfilm und Fiktion. Er kam über den Videoclub seines Quartiers zum Filmemachen. Als Mitglied des Kultur-vereins Chrysalide, der einen Kinoclub in einem Kino der Stadt betreibt, entdeckte er das Werk von Tarkovski, Antonioni, Kiarostami und Cassavetes. In diesem Kol-lektiv realisierte Ferhani seinen ersten Spielfilm, den Kurzfilm *Les Baies d’Alger* (2006), der auf mehreren in-ternationalen Festivals zu sehen war, bevor er 2008 die Sommeruniversität der Filmhochschule La Fémis be-suchte. Es folgten *Afric Hotel* (2010), bei dem er zusam-men mit Nabil Djedouani Regie führte und *Tarzan, Don Quichotte et nous* (2013), eine Fortsetzung der digitalen Serie *Un été à Alger*, die vier algerische FilmemacherInnen einlud, einen Dokumentarfilm über ihre Stadt zu drehen. Bereits sein erster Langfilm *Dans ma tête un rond-point* (2016) wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Drei Jahre später gewann er mit *143, rue du Désert* (2019) im Locarno Film Festival den Preis für den besten auf-strebenden Regisseur.

En Born in Algiers in 1986, Hassen Ferhani blurs the boundaries between documentary and fiction in his humanist and political body of work. After first disco-vering film through his local video-club, he became fa-miliar with the works of Tarkovsky, Antonioni, Kiarostami and Cassavetes by joining the association Chrysalide, which ran a film club in one of the city’s cinemas. It was within this collective that he directed his first fictional short film *Les Baies d’Alger* (2006), which was shown at several international festivals, before taking part in La Fémis’ Summer University in 2008. This was followed by *Afric Hotel* (2010), co-directed with Nabil Djedouani, and *Tarzan, Don Quichotte et nous* (2013), an extension of the digital series *Un été à Alger*, which invited four Algerian directors to study their city from a documentary per-spective. His first feature-length film, *Dans ma tête un rond-point* (2016), garnered multiple awards, and he won the Leopard for Best Emerging Director with *143, rue du Désert* (2019) at the Locarno Film Festival.

Filmographie

143, rue du Désert, 2019
À l’Ouest de Seriana, 2017
Fi rassi rond-point (Dans ma tête un rond-point), 2015
Tarzan, Don Quichotte et nous, 2013
Afric Hotel, 2011
Les Baies d’Alger, 2006

« Je ne mens pas, mais je ne tombe pas dans la vérité » : À propos du cinéma d’Hassen Ferhani

Emmanuel Chicon, membre du comité de sélection

« Je rends hommage à ceux qui parlent au vent, les fous d’amour, les visionnaires, à ceux qui donneraient vie à un rêve. Aux rejetés, aux exclus (...) À ceux qui n’ont pas peur de dire ce qu’ils pensent et qui n’abandonnent jamais. »
Miguel de Cervantès *

« Le réel me ravit hors de moi, puis me rapprocha de moi-même. »
Abd El Khader, *Le Livre des Haltes*

« Chaudière à combustion rapide, l’Algérie reste la terre des insatisfaits, avec ou sans printemps arabe, avec ou sans raison. »
Chawki Amari (Point Zéro, *El Watan*)

Ils et elles font partie d’une génération spontanée « qui n’attend pas et va au devant des choses »¹, selon l’ex-pression d’Abdenour Hocchiche, actuel chargé de mis-sion cinéma à l’Institut Français d’Alger qui contribue à incuber les héritier-ère-s des générations précédentes dispersées des deux côtés de la Méditerranée – de Merzak Allouache à Tariq Teguia en passant par Rabah Ameur-Zaïmeche, Djamilah Sahraoui ou Malek Bensmail. Ils et elles ont grandi pendant « la décennie noire », qui a aussi rendu l’économie du cinéma exsangue², ont com-mencé à faire leurs films avec les moyens du bord avant de les (co)produire dans des conditions un peu moins précaires.

Parmi ces trente ou quarantenaires portant la dynamique actuelle du cinéma algérien, résonnent dans le désordre, les voix singulières de Lamine Ammar-Khodja, Sofia Djama, Narimane Mari, Karim Moussaoui et Hassen Ferhani. Ces deux derniers ont co-animé par le biais de la bien-nommée association Chrysalide, l’unique ciné-club d’Alger, actif pendant la première décennie 2000. Pour nombre de ces futur-e-s réalisateur-ric-e-s, cette « univer-sité du vendredi soir » qui les initia au cinéma d’auteur moderne (Antonioni, Herzog, Cassavetes, Kiarostami...) fonctionna comme une école de cinéma dans un pays qui n’en a pas, une matrice où sont nés des désirs de films. Pour se regarder « en face » en rêvant tout haut d’une autre société, qui repose encore sur l’autoritarisme politique et l’exclusion sociale de la majorité de la popu-lation. « L’Algérie n’a jamais agressé d’autre pays, à part son peuple, comme un père autoritaire qui ne frappe jamais son voisin, mais écrase ses enfants », selon Chawki Amari, écrivain, acteur, et chroniqueur acéré d’*El Watan*, évoquant la nécessité du *hirak*, mouvement populaire de l’année 2019 qui n’a – pour l’heure du moins – abouti qu’à une décevante révolution de palais.

Que peut le cinéma en pareil contexte, sinon tendre aux Algérien-ne-s un miroir où ils-elles puissent se reconnaître, s’entendre dans leur diversité linguistique pourtant déni-grée officiellement, « se voir en tant que peuple. Ils n’en ont plus l’habitude » insiste Narimane Mari, réalisatrice (*Loubia Hamara*, VdR 2014), fondatrice en 2006 d’Allers Retours Films et productrice des deux derniers films de Hassen Ferhani. Né en 1986 dans un milieu petit bour-geois cultivé, il a grandi à Kouba, un quartier d’Alger où se côtoient toutes les classes sociales – ouvrier-ère-s, in-tellectuel-le-s, chômeur-euse-s... Pendant l’été 2003, « as-signé à résidence » pour avoir raté son bac, il observe, fasciné, au pied de sa cité, le tournage de *Cousines* de Lyes Salem, qui lui propose d’être stagiaire script. Une ex-périence fondatrice pour l’adolescent, qui pratique déjà la photographie, complétée par son implication dans *Chrysalide*. Il signe bientôt un premier court-métrage, *Les Baies d’Alger* (2006), audio-scopie fictive et docu-mentaire composée d’un plan séquence panoramique qui s’arrête devant certaines fenêtres de la ville blanche pour « écouter » des dialogues enregistrés par des ac-teur-ric-e-s non-professionnel-le-s, évoquant le chômage, les relations entre les sexes, les disparités sociales... Dans ce premier « essai » sans corps mais déjà choral, où le public invente la mise en scène de ce qu’il entend, Hassen Ferhani esquisse une approche de la réalité

C’est un acte courageux que celui d’être filmé et d’accepter de livrer un morceau de soi.

algéroise, algérienne, qu’il va approfondir par la suite. À la légèreté du dispositif de tournage (un cinéaste-filmeur, lui-même, un preneur de son, une caméra équipée de focales fixes, montée la plupart du temps sur un trépied) vont peu à peu correspondre une relation filmique dont la densité signifie ce qui la prépare dans le hors-champ: le temps passé à construire une relation de confiance avec les protagonistes, car « c’est un acte courageux que celui d’être filmé et d’accepter de livrer un morceau de soi. »

Ainsi, à l’occasion du festival panafricain d’Alger qui prône le brassage des peuples et des cultures du con-tinent, il choisit d’en filmer le contrechamp: le quoti-dien des migrants sub-sahariens vivant dans la capitale, resserrant le cadre sur trois d’entre eux, hébergés dans un hôtel miteux. *Afric Hotel* (VdR, 2011), autoproduit avec Nabil Djedouani, est construit avec l’implication active des protagonistes, qui se filment dans leur chambrée surpeuplée (la coupure accidentelle du son, conservée au montage, révèle avec d’autant plus de force la pré-carité de leur condition), tandis que les deux réalisateurs enregistrent leurs interactions dans l’espace public – où ils travaillent, avec les Algérois-es. Le choix du gros plan inverse le rapport de visibilité de Brahim, Adam et Ismaïl, transparents pour celles et ceux qui s’adressent à eux dans le hors-champ sonore, les fait exister en tant qu’in-dividus qui ne valent pas pour la masse, dans le moment présent d’une trajectoire qui nous est inconnue.

Avec *Tarzan, Don Quichotte et nous* (2013), Ferhani s’attache ensuite à arpenter une topographie peuplée de présences réelles et fantomatiques. S’il se ra-conte que le Jardin d’Essai du quartier Cervantès a servi de décor naturel aux premiers amours en celluloid de Tarzan et Jane, ses arbres abritent désormais ceux des

Algérois-es d’aujourd’hui et « l’homme singe » n’est plus qu’une référence brocardée par un air de raï flottant dans la touffeur estivale; Don Quichotte, lui, s’est réincarné sous les traits d’un jeune homme qui squatte la grotte où s’est caché son créateur, ou le nom d’un sandwich que les client-e-s d’une pizzeria fast-food assaisonnent à leur goût. Les ombres de Welles et de Gilliam, infortunés entrepreneurs en incarnation du Chevalier à la Triste Figure planent au milieu des récits des résident-e-s, qui partagent la fierté de savoir que Cervantès s’est réfugié dans une caverne de *leur* quartier, « creusée à cet effet par un complice » (comme il est écrit sans rire sur une stèle commémorative, l’histoire officielle participant activement à l’entretien de la légende), où il aurait conçu le premier roman picaresque promis à une postérité mondiale.

En écoutant les échos parfois truculents d’un passé fan-tasmé qui engraine l’imaginaire de ses contemporain-e-s, Hassen Ferhani reprend dans son cinéma, le « mentir-vrai » cher à Aragon³, son art du récit reposant sur un subtil jeu narratif qui tient la réalité frontale en lisière. Il travaille son cadre de manière instinctive pour mettre en scène les *histoires* portées par ses personnages, sans préjuger de leur crédibilité. Amou, simple ouvrier des Abattoirs d’Alger l’a bien compris, avec ses mots: « Je ne mens pas, mais je ne tombe pas dans la vérité ». Cette admirable formule en forme de manifeste pour le cinéma « docu-mentaire » participe d’une esthétique du surgissement, que la caméra patiente d’Hassen Ferhani attend ou provo-que par sa présence. À l’origine de ce premier long-métrage, *Dans ma tête un rond-point* (2016), le désir de filmer un lieu, immense, bientôt voué à la destruction⁴, et une communauté d’hommes vivant sur place. Nulle sortie d’usine, donc, même si le dispositif de tournage, rappelle le geste originel des frères Lumière. Le dehors n’existe pas dans le plus grand Abattoir d’Afrique, vérita-ble ville dans la ville, carrousel animal et humain où ré-sonnent tous les accents d’Algérie. Plus qu’au travail de la mort, auquel les ouvriers ne prêtent plus attention (un ouvrier peut continuer à lire son journal quand une vache agonise juste à côté), Ferhani s’attache aux interstices, à l’imaginaire de ces reclus, saisit la poésie insigne de ce microcosme: Youcef, jeune amoureux transi qui fre-donne Cheb Hasni, donne la réplique à Hocine, Kabyle, éternel révolté, l’oncle Ali, doyen-troubadour, fait vibrer avec ses vers l’espace du carnage, Amou le philosophe délivre ses apologues énigmatiques. On parle de foot-ball, de musique et d’amour, des femmes absentes à l’écran qui obsèdent les esprits, de politique aussi... Le montage nous mène vers l’épuisement des corps et la disparition annoncée. Le huis clos que bâtit Hassen Ferhani, avec le lien comme point de mire, convoque, par touches successives, l’image d’une société bloquée. Même s’ils composent leur propre rôle, ses personnages ne mentent pas et trouvent *leur* vérité, en se prêtant de manière bouleversante à la tension du tournage, entrant librement dans le champ de forces créé par la caméra, où ils viennent se délivrer de la dureté de leur existence, en quête d’un moment d’égalité avec un cinéaste qui leur offre d’être considérés dans un échange de regards à hauteur d’hommes.

Après cet opus algérois crépusculaire traversé de fulgur-ances poétiques, Hassen Ferhani s’échappe alors par une porte dérobée, pour rejoindre le désert, aiguillé par son ami Chawki Amari – qu’il surnomme le « Kerouac algérien », « (...) au croisement de la route de Timimoun à l’ouest, qui contourne le plateau du Tadmait vers le

Une esthétique du surgissement, que la caméra patiente d’Hassen Ferhani attend ou provoque par sa présence.



nord et la route de In Salah, plein sud, la porte sableuse du Hoggar. Un café. Ou plutôt une toute petite baraque informe avec deux tables dehors qui délimitent une terrasse de 4 mètres carrés. Une terrasse de 4 mètres carrés dans un désert absolument plat de 400 000 kilomètres carrés. – *Je suis la gardienne du néant*. C’est ainsi qu’elle se définit. Malika dans sa djebba qui ne cache aucunement son énorme tour de taille⁵. Elle « règne » sur une gargote située au bord de la Transsaharienne, l’artère fémorale fendant le pays du Nord au Sud, dans le centre de gravité de l’Algérie, au 143, *rue du Désert*. Malika la sédentaire, voyage en compagnie des hôtes de passage, le temps d’un thé ou d’une omelette, et pose son regard lumineux vers au-delà, sur « l’écran » formé par la porte d’entrée, véritable théâtre d’ombres saharien – où se déploient les univers du western et du road-movie jusqu’à se confondre, quand les « Indiens » deviennent des « Easy riders » – Ferhani applique encore une règle d’or: un dispositif de prises de vue minimaliste consistant à allumer la caméra et « attendre » qu’une situation se crée, pour dresser le double portrait d’une femme hors du commun et de l’Algérie, à travers les conversations informelles qui se nouent dans le café. Quitte à régler la mise en scène de concert avec sa protagoniste (séquence de « la prison » improvisée avec Chawki Amari sur l’initiative de l’héroïne), qui déjoue aussi ses « pièges », à l’instar de l’unique scène écrite, quand l’acteur Samir El Hakim déroule une histoire à laquelle Malika ne croit pas, celle-ci se moquant de lui en retour, en concluant, de manière sidérante, parce qu’un Amou aurait pu la prononcer: « les gens mentent, mais ils ne savent pas mentir ».

Comme nombre de ses pairs, le cinéma hybride que pratique Hassen Ferhani est profondément politique. Les personnages qu’il choisit de filmer évoluent dans des lieux fonctionnant comme autant d’utopies, des agoras où la parole peut circuler librement, où peuvent co-exister un imam fondamentaliste, un écrivain et une « hirakiste » avant-l’heure tenant « salon » en plein désert. Ses films témoignent avec force de la vitalité des individu-e-s qui composent la société réelle algérienne. Jamais dupes des fictions du pouvoir, mais usant des pouvoirs de la fiction pour conjurer un présent figé et s’abandonner aux rêves qui surgissent dans la chambre claire.

« Les gens mentent, mais ils ne savent pas mentir ».

- Entretien réalisé par Gaspard Nectoux au festival Premier Plans d’Angers, le 30 janvier 2016, in *Cahiers du cinéma* n° 720, mars 2016.
- Outre le départ en exil de professionnel-le-s du cinéma, la guerre civile a accentué la fermeture des salles, assimilées à des « lieux de débauche ». En 1962, le parc était de 400 salles pour 10 millions d’habitant-e-s, contre une trentaine aujourd’hui alors que la population a quadruplé.
- Dans sa nouvelle *Le mentir-vrai*, qui donne son titre à un recueil de contes et autres récits écrits par Aragon entre 1923 et 1972, il évoque ses années d’enfance en mélangeant fiction et réalité. Un texte fondateur, pour l’écrivain, de son art romanesque.
- « Pendant que tout le monde était (et reste) suspendu aux nouvelles du pays, rythmées par les marches du vendredi, les Abattoirs de la ville ont été livrés aux crocs des engins de démolition. Il ne reste plus que quelques bouts de murs pointant désespérément du sol dans des amas énormes de gravats. » Ameziiane Ferhani, *El Watan*, 29 mars 2019 (édition en ligne).
- Chawki Amari, *Nationale 1*, Casbah éditions, 2008. C’est à la lecture de ce passage que Hassen Ferhani a eu l’envie de rencontrer celle qui deviendra l’héroïne de *143, rue du Désert*.

Membre du comité de sélection de Visions du Réel depuis 2010, Emmanuel Chicon a été journaliste, critique de cinéma, en particulier documentaire, pour L’Humanité et a réalisé une vingtaine de documentaires radio pour France Culture, RFI et la RTBF. Il a été collaborateur ponctuel au département Cinéma/Cinéma du réel de la HEAD – Genève sur l’écriture sonore. Il est également actif au sein du collectif de réalisateur-ice-s Sans Canal Fixe basé à Tours et de La Fabrique documentaire (Paris).

„Ich lüge nicht, verfallé aber auch nicht in die Wahrheit“: über das Kino von Hassen Ferhani

Emmanuel Chicon, Mitglied der Auswahlkommission

„Ich verneige mich vor jenen, die mit dem Wind sprechen, den Liebesnarren, den Visionären, denjenigen, die einen Traum zum Leben erwecken würden. Den Zurückgewiesenen, den Ausgegrenzten (...) Jenen, die keine Angst haben, ihre Meinung zu sagen, und die nie aufgeben.“
Miguel de Cervantes *

„Die Wirklichkeit entzog mich meiner, und brachte mich mir wieder näher.“
Abd El Khader, *Le Livre des Haltes*

„Algerien, ein wahrer Dampfkessel, bleibt das Land der Unzufriedenen – mit oder ohne Arabischen Frühling, mit oder ohne Grund.“
Chawki Amari (Point Zéro, *El Watan*)

Sie gehören zu einer spontanen Generation, „die nicht wartet und den Dingen vorgreift“¹, wie es Abdenour Hochiche, der derzeitige Filmbeauftragte des Institut Français d’Alger, ausdrückt, das dazu beiträgt, die auf beiden Seiten des Mittelmeers verstreuten Erben der vorausgehenden Generationen zu vereinen – von Merzak Allouache über Tariq Teguia bis hin zu Rabah Ameur-Zaïmeche, Djamilah Sahraoui oder Malek Bensmaïl. Sie wuchsen während des „Schwarzen Jahrzehnts“ auf, das auch die Filmwirtschaft ausbluten liess,² und drehten ihre Filme zunächst mit dem, was sie zur Hand hatten. Erst später eröffneten sich ihnen Möglichkeiten der (Co-)Produktion unter weniger prekären Bedingungen.

Zu diesen 30- bis 40-Jährigen, die zur aktuellen Dynamik des algerischen Kinos beitragen und mitten im Chaos ihre Stimme hören lassen, zählen Lamine Ammar-Khodja, Sofia Djama, Narimane Mari, Karim Moussaoui und Hassen Ferhani. Die beiden letztgenannten waren über die so treffend benannte Vereinigung Chrysalide Co-Moderatoren des einzigen Filmclubs in Algier, der in den Nullerjahren aktiv war. Für viele dieser zukünftigen RegisseurlInnen fungierte diese „Freitagabend-Uni“, die sie in das moderne Autorenkino (Antonioni, Herzog, Cassavetes, Kiarostami usw.) einführte, als Filmschule in einem Land, das keine hat, als Matrix in der Wünsche nach Filmen geboren wurden. Um sich „ins Gesicht“ zu schauen und lauthals von einer anderen Gesellschaft zu träumen, deren Grundlage bis heute politischer Autoritarismus und die soziale Ausgrenzung der Mehrheit der Bevölkerung ist. „Algerien hat nie ein anderes Land angegriffen, immer nur sein eigenes Volk, genau wie ein autoritärer Vater nie seinen Nachbarn schlagen würde, seine eigenen Kinder aber drangsaliert“, so Chawki Amari, Schriftsteller, Schauspieler und scharfzüngiger Kolumnist von *El Watan*, in Anspielung auf die Notwendigkeit der *Hirak* genannten Volksbewegung des Jahres 2019, die – zumindest bislang – nur eine enttäuschende Palastrevolution bewirkt hat.

Was kann das Kino vor diesem Hintergrund anders tun, als den AlgerierInnen einen Spiegel vorzuhalten, in dem sie sich selbst erkennen, sich in ihrer von offizieller Seite verunglimpften sprachlichen Vielfalt hören, „sich als Volk sehen“ können. „Das sind sie nicht mehr gewohnt“, betont Narimane Mari, Regisseurin (*Loubia Hamara*, VdR 2014), Gründerin von Allers Retours Films im Jahr 2006 und Produzentin der letzten beiden Filme von Hassen Ferhani. Der Regisseur, 1986 geboren, stammt aus einer gebildeten Mittelschichtfamilie und wuchs in Kouba, einem Viertel von Algier auf, in dem sich alle sozialen Schichten – ArbeiterInnen, Intellektuelle, Arbeitslose usw. – mischen. Als er im Sommer 2003 wegen seines nicht bestandenen Abiturs unter „Hausarrest“ steht, beobachtet er fasziniert am Fusse seiner Siedlung die Dreharbeiten zu *Cousines* von Lyes Salem, der ihm anbietet, als Praktikant beim Dreh mitzuarbeiten. Für den Jugendlichen, der damals bereits fotografierte, wird diese Arbeit, gefolgt von seinem Mitwirken an Chrysalide, eine weichenstellende Erfahrung sein. Sein erster Kurzfilm *Les Baies d’Alger* (2006) ist eine fiktive und dokumentarische, aus einer Panorama-Plansequenz bestehende Audioskopie, die vor bestimmten Fenstern

Es verlangt Mut, sich filmen zu lassen und einen Teil von sich selbst preiszugeben.

der weissen Stadt Halt macht, um von Laiendarstellern gesprochenen Dialogen „zuzuhören“, die von Themen wie Arbeitslosigkeit, Beziehungen zwischen den Geschlechtern, sozialen Unterschieden usw. handeln. In diesem ersten körperlosen „Versuch“, der bereits die Züge des Hyperlink Cinema trägt, in dem die ZuschauerInnen die Inszenierung des Gehörten erfinden, umreist Hassen Ferhani eine Annäherung an die Realität von Algier, von Algerien, die er später vertiefen wird. Die wenigen für den Dreh nötigen Elemente (er selbst als Regisseur und Kameramann, ein Tontechniker und eine fast ständig auf einem Stativ montierte Kamera mit festen Brennweiten) spiegeln sich allmählich in einer filmischen Beziehung wider, deren Dichte ein Indikator dafür ist, was ihr im Abseits vorausgeht: Die Zeit des Aufbaus einer Vertrauensbeziehung mit den ProtagonistInnen, denn „es verlangt Mut, sich filmen zu lassen und einen Teil von sich selbst preiszugeben“.

Anlässlich des panafrikanischen Festivals in Algier, das die Vermischung der Völker und Kulturen des Kontinents preist, beschloss er somit die andere Seite zu filmen: Den Alltag von Migranten aus Subsahara-Afrika, die in der Hauptstadt leben – vor allem drei von ihnen, die in einem schäbigen Hotel untergebracht sind. *Afric Hotel* (VdR, 2011), eine Eigenproduktion mit Nabil Djedouani, entstand unter aktiver Beteiligung der Protagonisten, die sich in ihrem überfüllten Zimmer filmen (der versehentliche Ausfall der Tonaufnahme, der im Schnitt beibehalten wird, unterstreicht die prekären Lebensbedingungen), während die beiden Regisseure ihre Interaktionen im öffentlichen Raum, wo sie arbeiten, mit den Menschen in Algier aufzeichnen. Die Wahl der Nahaufnahme kehrt

das Sichtbarkeitsverhältnis von Brahim, Adam und Ismaïl um, die für diejenigen, die sie aus dem akustischen Abseits ansprechen, durchsichtig sind, und als Individuen, die für die Masse wertlos sind, im gegenwärtigen Augenblick eines Weges, der uns unbekannt ist, existieren lassen.

Mit *Tarzan, Don Quichotte et nous* (2013) unternimmt dann Ferhani einen Streifzug durch eine von realen und geisterhaften Gestalten bevölkerte Topografie. Wie es heisst, sollen die ersten Annäherungsversuche von Tarzan und Jane in der natürlichen Kulisse des Jardin d’Essai im Cervantes-Quartier auf Zelluloid gebannt worden sein. Heute schützen seine Bäume die EinwohnerInnen von Algier vor neugierigen Blicken und an den „Affenmann“ erinnert nur noch eine im Staub der sommerlichen Hitze Raï-Melodie. Don Quijote jedoch lebt in den Gesichtszügen eines jungen Mannes weiter, der die Höhle belagert, in der sich sein Schöpfer einst versteckte, sowie auch im Namen eines Sandwichs, das die KundInnen einer Fastfood-Pizzeria nach ihrem Geschmack würzen. Die Schatten von Welles und Gilliam, unglückliche Unternehmer und Verkörperungen des Ritters von der traurigen Gestalt, schweben durch die Erzählungen der AnwohnerInnen, die mit Stolz darauf verweisen, dass Cervantes in einer Höhle in *ihrem* Viertel Zuflucht suchte, die „von einem Verbündeten zu diesem Zweck gegraben wurde“ (wie es allen Ernstes auf einem Gedenkstein geschrieben steht und von der offiziellen Geschichte, die die Legende aktiv nährt, verbreitet wird), und dort den ersten Schelmenroman schrieb, auf den die Nachwelt unvermutet wartete.

Hassen Ferhani lauscht dem manchmal skurrilen Widerhall einer der Fantasie entsprungenen Vergangenheit, die die Vorstellungswelt seiner ZeitgenossInnen umtreibt, und nimmt das von Aragon so geschätzte „Wahr-Lügen“³ in seiner filmischen Form wieder auf, die durch ein subtiles narratives Spiel die frontale Realität am Rande hält. Die Arbeit mit seinen Einstellungen ist instinktiv, um die von seinen Figuren getragenen *Geschichten* in Szene zu setzen, ohne deren Glaubwürdigkeit vorwegzunehmen. Amou, ein einfacher Arbeiter in den Schlachthöfen von Algier, drückte diesen Gedanken mit eigenen Worten aus: „Ich lüge nicht, verfallé aber auch nicht in die Wahrheit“. Diese wunderbare Formulierung, eine Form des Manifests für das „dokumentarische“ Kino hat Anteil an einer Ästhetik der Entstehung, auf die Hassen Ferhanis Kamera geduldig wartet oder die sie durch ihre Anwesenheit herausfordert. Am Anfang seines ersten Langfilms *Dans ma tête un rond-point* (2016) stand der Wunsch, einen ausgedehnten, der baldigen Zerstörung geweihten Ort und eine Gemeinschaft von Menschen, die an diesem Ort lebten, zu filmen. Kein Fabrikator also, aber doch ein Ansatz, der direkt auf die Gebrüder Lumière verweist. Der grösste Schlachthof Afrikas – zugleich Stadt in der Stadt und Drehscheibe von Mensch und Tier, die alle Akzente Algeriens birgt – hat kein Draussen. Mehr als auf ihre todbringende Arbeit, der die Arbeiter keine Aufmerksamkeit mehr schenken (einer liest seine Zeitung weiter, während gleich nebenan eine Kuh stirbt), konzentriert sich Ferhani auf die Zwischenräume, auf die Vorstellungswelt dieser Eigenbrötler, fängt die unscheinbare Poesie dieses Mikrokosmos ein: Youcef, ein verliebter junger Mann, der Musik von Cheb Hasni summt, antwortet Hocine, einem Kabysten und ewigen Revoluzzer, während Onkel Ali, Fabrikältester und Troubadour, mit seinen Versen den Raum des Gemetzels zum Vibrieren bringt

Eine Ästhetik der Entstehung, auf die Hassen Ferhanis Kamera geduldig wartet oder die sie durch ihre Anwesenheit herausfordert.



Les Baies d'Alger

und Amou, der Philosoph, seine rätselhaften Apologien zum Besten gibt. Die Gespräche drehen sich um Fussball, Musik und Liebe, um die auf der Leinwand fehlenden Frauen, die keinem aus dem Kopf gehen, und auch um Politik... Die Montage führt uns zur Erschöpfung der Körper und dem angekündigten Verschwinden. Hassen Ferhani lässt einen geschlossenen Raum entstehen, in dessen Mittelpunkt die Verbindung steht, und aus dem sich allmählich das Bild einer feststeckenden Gemeinschaft herausbildet. Seine Figuren mögen ihre eigenen Rollen komponieren, aber sie lügen nicht und finden *ihre* Wahrheit, indem sie sich auf erschütternde Weise auf die mit den Dreharbeiten verbundene Spannung einlassen und aus freien Stücken das von der Kamera geschaffene Kraftfeld betreten, in dem sie die Härten ihrer Existenz ablegen und den Versuch eines ebenbürtigen Moments mit einem Filmemacher unternehmen, der ihnen anbietet, in einem Austausch von Blicken auf Augenhöhe *angesehen* zu werden.

Nach diesem ins Licht der Dämmerung getauchten, von poetischen Geistesblitzen durchzogenen Algier-Opus entwischt Hassen Ferhani durch eine Hintertür in die Wüste, wo er von seinem Freund Chawki Amari – den er den „algerischen Kerouac“ nennt – gelotst wird: „(...) an der Kreuzung der Strasse von Timimoun nach Westen, die das Tadmaïit-Plateau im Norden umrundet, und der Strasse nach In Salah im Süden, dem sandigen Tor zum Hoggar. Ein Café. Oder vielmehr eine winzige Hütte unbestimmter Form, vor der zwei Tische stehen, die eine 4 Quadratmeter grosse Terrasse markieren. Eine 4 Quadratmeter grosse Terrasse inmitten einer vollkommen flachen, 400 000 Quadratkilometer grossen Wüste. – *Ich wache über das Nichts.* So definiert sie sich. Malika in ihrer Djebba, die ihren enormen Tailenumfang keineswegs verbirgt“⁵. In der Rue du Désert Nr. 143 „herrscht“ sie über eine kleine Klitsche am Rande des Trans-Sahara-Highways, der sich wie eine Lebensader von Nord nach Süd durch das Land zieht, genau im Gravitationszentrum Algeriens. Malika, die Sesshaffe, reist dank ihrer Gäste, während sich diese bei einem Tee oder einem Omelett stärken, und richtet ihren strahlenden Blick in die Ferne, auf die von der Eingangstür gebildete „Leinwand“, wahrhaftiges Schattentheater der Sahara, wo Western und Roadmovies Gestalt annehmen und sich schliesslich

vermischen, wenn aus „Indianern“ „Easy Rider“ werden. Auch hier hält sich Ferhani an eine goldene Regel: minimalistische Aufnahmen, die darin bestehen, die Kamera einzuschalten und „abzuwarten“, bis eine Situation entsteht, die es zulässt, das Doppelporträt einer ungewöhnlichen Frau und des Landes Algerien durch die informellen Gespräche, die sich im Café entwickeln, zu zeichnen. Im Zweifelsfall auch durch die gemeinsame Anpassung einer Szene (die auf Initiative der Hauptfigur mit Chawki Amari improvisierte Sequenz „Das Gefängnis“) mit seiner Protagonistin, die seinen „Fallen“ ausweicht. So zum Beispiel in der einzigen geschriebenen Szene, in der der Schauspieler Samir El Hakim eine Geschichte erzählt, die Malika nicht glaubt, sich im Gegenzug über ihn lustig macht und verblüffenderweise mit einer Feststellung schliesst, die auch von Amou stammen könnte: „Die Menschen lügen, können aber nicht lügen“.

Wie bei vielen seiner KollegInnen ist das von Hassen Ferhani praktizierte Hybrid-Kino zutiefst politisch. Die von ihm gefilmten Figuren befinden sich an Orten, die wie Utopien funktionieren, Agoren, in denen das Wort frei zirkulieren kann, wo ein fundamentalistischer Imam, ein Schriftsteller und eine avantgardistische „Hirakistin“, die irgendwo in der Wüste einen „Salon“ betreibt, koexistieren können. Seine Filme zeugen eindringlich von der Lebendigkeit der Menschen, die eine realen algerische Gesellschaft bilden, die sich nicht von den Fiktionen der Mächtigen täuschen lässt, sondern vielmehr die Macht der Fiktion nutzt, um eine erstarrte Gegenwart zu überwinden und sich den Träumen hinzugeben, die dem hellen Raum entspringen.

„Die Menschen lügen, können aber nicht lügen“.

Emmanuel Chicon ist seit 2010 Mitglied der Auswahlkommission von *Visions du Réel*. Er hat als Journalist und Filmkritiker gearbeitet, insbesondere als Dokumentarfilmkritiker für L'Humanité, und führte bei gegen zwanzig Radiodokumentationen für France Culture, RFI und RTBF Regie. Er war zudem punktuell für die Abteilung *Cinéma/Cinéma du réel* der HEAD (Genf) im Bereich *Sound Writing* tätig und engagiert sich im FilmemacherInnen-Kollektiv Sans Canal Fixe mit Sitz in Tours und in der *La Fabrique documentaire* (Paris).

1 Interview geführt von Gaspard Nectoux im Festival Premiers Plans in Angers, 30. Januar 2016, in *Cahiers du Cinéma* n° 720, März 2016.
2 Neben der Abwanderung von Filmschaffenden ins Exil führte der Bürgerkrieg zu einer verstärkten Schliessung von Kinos, denen fortan der Makel des „Sündenpfuhs“ anhaftete. 1962 gab es 400 Kinosäle für 10 Millionen EinwohnerInnen, heute sind es nur noch 30 – und das, obwohl sich die Bevölkerung vervierfacht hat.
3 Die Erzählung *Le mentir-vrai* (*Das Wahr-Lügen*), gleichzeitig Titel einer Sammlung von Märchen und anderen Erzählungen, die Aragon zwischen 1923 und 1972 schrieb, ist ein essenzieller, seine Arbeit als Autor begründender Text, in dem er seine Kindheit in einer Mischung von Fiktion und Realität wiederauferstehen lässt.
4 „Während alle auf die von den Freitagsmärschen beherrschten Neuigkeiten aus dem Land warteten (und noch warten), fielen die Schlachthäuser der Stadt den Klauen der Abrissmaschinen zum Opfer. Aus den enormen Mengen an Bauchutt ragen verzweifelt nur noch einige wenige Mauerstücke hervor.“ Ameziane Ferhani, *El Watan*, 29. März 2019 (Online-Ausgabe).
5 Chawki Amari, *Nationale* 1, Casbah éditions, 2008. Als Hassen Ferhani diese Textstelle las, entstand in ihm der Wunsch, die Frau zu treffen, die zur Hauptfigur von *143, rue du Désert* werden sollte.

“I don’t lie, but I don’t fall into truth”: On the cinema of Hassen Ferhani

Emmanuel Chicon, member of the selection committee

“I pay tribute to those who talk to the wind, those who are madly in love, the visionaries, those who would bring their dreams to life. To the rejected, the excluded (...) To those who are not afraid to say what they think and who never give up.”
Miguel de Cervantes *

“Reality makes me beside myself with delight, then brings me closer to myself.”
Abd El Khader, *The Book of Halts*

“Like a pressure cooker on full heat, Algeria remains the land of the discontent, with or without the Arab Spring, with or without reason.”
Chawki Amari (Point Zéro, *El Watan*)

They are part of a spontaneous generation “who don’t wait and who anticipate things”¹ in the words of Abdenour Hocchiche, Policy Officer for Cinema at the Institut Français in Algiers which helps to nurture the heirs to the previous generations dispersed on both sides of the Mediterranean—from Merzak Allouache to Tariq Teguia via Rabah Ameur-Zaïmeche, Djamilah Sahraoui and Malek Bensmail. Those who grew up during the “Black Decade”, which also left the filmmaking economy in ruins², started making their films with what they had at hand, before (co)producing them in slightly less precarious conditions.

Among these thirty- or forty-year-olds driving the current momentum of Algerian filmmaking, the singular voices of Lamine Ammar-Khodja, Sofia Djama, Narimane Mari, Karim Moussaoui and Hassen Ferhani resonate in the chaos. Via the aptly-named Chrysalide association, the latter two co-hosted the only film club in Algiers, which ran throughout the first decade of the 2000s. For many of these future directors, this “Friday night university”, which introduced them to modern auteur cinema (Antonioni, Herzog, Cassavetes, Kiarostami, etc.), worked like a film school in a country without one, a structure in which the desires of films were born. To look themselves “in the face” while dreaming out loud of another society, still based on political authoritarianism and the social exclusion of most of the population. “Algeria has never attacked other countries, except its own people, like an authoritarian father who never strikes his neighbours, but crushes his own children”, says Chawki Amari, writer, actor, and caustic columnist for the newspaper *El Watan*, alluding to the necessity of the *hirak*, the popular movement of 2019 which only led—at least for now—to a disappointing palace coup.

In such a situation, what can film do, apart from hold up a mirror to Algerians in which they may recognise themselves and hear each other speak in all their linguistic diversity, even if this is officially denigrated: “seeing each other as a people. They’re not used to it anymore” insists Narimane Mari, director (*Loubia Hamara*, VdR 2014), founder of Allers Retours Films in 2006 and producer of Hassen Ferhani’s two latest films. Born in 1986 into an educated lower middle-class environment, Ferhani grew up in Kouba, a neighbourhood of Algiers where all the social classes mixed—workers, intellectuals, the unemployed, and so on. During the summer of 2003, while “grounded” because he failed his Baccalauréat, he observed with fascination the bottom of his estate where they were shooting *Cousines* by Lyes Salem, who asked him to be script intern. This proved a seminal experience for the teenager, who was already a keen photographer, and was complemented by his involvement with Chrysalide. He soon shot his first short film, *Les Baies d’Alger* (2006), a fictional and documentary “audio-scopy” composed of a wide sequence shot stopping in front of certain windows of the white city to “listen” to dialogues recorded by non-professional actors, alluding to unemployment, relationships between the sexes, social disparities, and so on. In this first incorporeal but already choral “essay”, in which the spectator invents the *mise en scène* of what they hear, Hassen Ferhani was sketching out the approach to the reality of Algiers and Algeria that he would

It is a brave act to be filmed and to be prepared to surrender a piece of oneself.

the notes of a raï tune floating through the stifling heat of summer. As for Don Quixote, he has been reincarnated in the features of a young man squatting in the cave in which his creator hid, or in the name of a sandwich that customers of a pizzeria & fast-food restaurant season to their taste. The shadows of Welles and Gilliam, who struggled to depict the Knight of the Sorrowful Countenance, are cast amidst the accounts of the residents, who all take pride in the knowledge that Cervantes took refuge in a cave in their district, “dug out for this reason by an accomplice” (as is written in all seriousness on a commemorative plaque, with the official story taking an active part in sustaining the myth), where he apparently came up with the first picaresque novel destined for worldwide posterity.

By listening to the sometimes truculent echoes of a fantasised past that permeates the imagination of his contemporaries, Hassen Ferhani reprises in his cinema the “lying-truth” held dear by Aragon³, his art of storytelling based on a subtle narrative game that keeps frontal reality on the threshold. He instinctively constructs his frame to stage his characters’ *stories*, without prejudicing their credibility. Amou, an ordinary worker at the Algiers Abattoirs, has understood this, with his words: “I don’t lie, but I don’t fall into truth.” This admirable phrase, a kind of manifesto for “documentary” filmmaking, pertains to an aesthetic of emergence, which Hassen Ferhani’s patient camera awaits or provokes by its presence. Behind this first feature-length film, *Dans ma tête un rond-point* (2016), lay the desire to film the sprawling place, soon destined for destruction⁴, and the community of men living on-site. No factory gates here, even if the filming device is reminiscent of the Lumière brothers’ original gesture. There is no outside in Africa’s largest abattoir, a veritable city within a city, a merry-go-round of animals and humans where all the accents of Algeria resonate. Rather than focusing on these deadly labours, to which they no longer pay attention (a worker continues reading his newspaper while the cow next to him is in its death throes), Ferhani pays attention to the interstices, to the imaginary landscapes of these recluses, and captures the uncommon poetry of this microcosm: Youcef, a young bashful lover who hums Cheb Hasni, provides a foil for Hocine, a Kabyle, and eternal rebel; Uncle Ali, the troubadour elder, makes the site of carnage vibrate with his verses; Amou the philosopher delivers his enigmatic apologies. They talk about football, music and love, about women—absent from the screen but always present in their minds—, about politics also... The editing guides us towards exhausted bodies and their forthcoming destruction. The *huis clos* constructed by Hassen Ferhani, with connection as a focal point, uses successive touches to summon the image of an immobilised society. Even if they play their own role, his characters do not lie but find *their* truth, by powerfully giving themselves over to the tension of the shoot, freely entering the force field created by the camera, where they come to escape the harshness of their existence, seeking out a moment of parity with a filmmaker who, through an exchange of gazes, enables them to be *regarded*, man to man.

subsequently refine. The pared back nature of the filming equipment (a cameraman-filmmaker and a sound engineer, a camera fitted with fixed focus lenses, mounted on a tripod most of the time) gradually comes to match a filmic relationship whose density speaks volumes about what goes into preparing it behind the scenes: the time spent building a relationship of trust with the protagonists, since “it is a brave act to be filmed and to be prepared to surrender a piece of oneself.”

Thus, on the occasion of the Pan-African Cultural Festival of Algiers, which extolled the intermingling of the continent’s peoples and cultures, Ferhani chose to film the counter-view: the daily life of the Sub-Saharan migrants living in the capital, focusing on three men lodging in a shabby hotel. *Afric Hotel* (VdR, 2011), self-produced with Nabil Djedouani, is constructed with the active involvement of the protagonists, who film each other in their overcrowded room (the accidental muting of the sound, kept in the edit, reveals the precariousness of their condition with even more force), while the two directors record their interactions in the public space—where they work, with the people of Algiers. The choice of the close-up reverses the relationship with the visibility of Brahim, Adam and Ismail. Transparent in the eyes of those who talk to them from off-screen, it brings them to life as individuals rather than parts of a masse, in the present moment of a trajectory unfamiliar to us.

With *Tarzan, Don Quichotte et nous* (2013), Ferhani then endeavours to survey a topography inhabited with real and ghostly presences. Although it is said that the Jardin d’Essai in the Cervantes district was used as the natural setting for Tarzan and Jane’s first love scenes on film, its trees now shelter the people of contemporary Algiers, while the “ape man” is just a reference teased by

An aesthetic of emergence, which Hassen Ferhani’s patient camera awaits or provokes by its presence.



143, rue du Désert

gateway to the Hoggar Mountains. A café. Or rather a tiny, shapeless shack with two tables outside that demarcate a four square metre terrace. A terrace of four square metres in an absolutely flat desert of 400,000 square kilometres.—*I am the custodian of oblivion.* This is how she defines herself. Malika in her jebba, which does not in the least hide her enormous waist size.”⁵ She “reigns” over a cheap roadside restaurant on the Trans-Sahara Highway, the femoral artery splitting the country between North and South, in Algeria’s centre of gravity, at 143, rue du Désert. The sedentary Malika travels with her passing guests, who stay long enough for a cup of tea or an omelette. She casts a luminous gaze towards the “screen” formed by the front door, which hosts a veritable Saharan theatre of shadows—where the universes of the western and the road-movie play out until they merge, when the “Indians” become the “easy riders.” Ferhani applies another golden rule: a minimalist filmmaking device that consists in turning the camera on and “waiting” for a situation to create itself. He thus paints a dual portrait, both of an extraordinary woman and of Algeria, through the casual conversations that develop in the café. Even if it means adapting the *mise en scène* in collaboration with his protagonist (for example the “prison” sequence, improvised with Chawki Amari on Malika’s initiative), who also thwarts his “traps”, such as the only written scene, in which the actor Samir El Hakim tells a story that Malika does not believe, making fun of him in return, by concluding astonishingly—because a character like Amou could well have said it himself—“people lie, but they don’t know how to lie.”

Hassen Ferhani’s hybrid filmmaking, like that of many of his peers, is deeply political. The characters that he chooses to film live in places that function like as many utopias, agorae in which words may freely circulate, in which a fundamentalist imam, a writer and a “hirakist” ahead of her time holding court deep in the desert can co-exist. His films are powerful witnesses to the vitality of the individuals that make up the real Algerian society. They do not fall for the fictions of the powers that be, but use the powers of fiction to ward off an inflexible present and surrender to the dreams that emerge in the camera lucida.

“People lie, but they don’t know how to lie.”

A member of Visions du Réel’s Selection Committee since 2009, Emmanuel Chicon has been a journalist, a documentary film critic at L’Humanité and has produced around twenty radio documentaries for France Culture, RFI and RTBF. He was a regular contributor to the Cinéma/Cinéma du réel department at HEAD – Genève in the field of sound composition. He is also an active member of the Tours-based filmmakers’ collective Sans Canal Fixe and La Fabrique documentaire in Paris.

- 1 Interview conducted by Gaspard Nectoux at the Premiers Plans festival in Angers, 30 January 2016, in *Cahiers du cinéma* n° 720, March 2016.
- 2 In addition to the flight into exile of film professionals, the civil war accentuated the closing of cinemas, assimilated with “places of debauchery”. In 1962, there were 400 cinemas for 10 million inhabitants, compared with around thirty now, whereas the population has quadrupled.
- 3 In his short story *The Lying-Truth*, which lends its title to a collection of stories and other tales written by Aragon between 1923 and 1972, the writer alludes to his years of childhood by mixing fiction and reality. A foundational text for Aragon of his novelistic art.
- 4 “While everyone was (and remains) waiting for news from the country, punctuated by the Friday marches, the city’s Abattoirs were delivered into the fangs of the demolition machines. All that remains are a few sections of walls hopelessly sticking out of the ground from enormous piles of rubble.” Ameziane Ferhani, *El Watan*, 29 March 2019 (online edition).
- 5 Chawki Amari, *Highway 1*, Casbah éditions, 2008. It was upon reading this passage that Hassen Ferhani was seized by the desire to meet the woman who would become the heroine of *143, rue du Désert*.

Une publication Visions du Réel

En partenariat avec
La Cinémathèque suisse et L’ECAL
(Invité d’honneur Marco Bellocchio)
Le Temps (Invitée spéciale Kirsten Johnson)
La HEAD – Genève (Atelier Hassen Ferhani)

Rédaction
Émilie Bujès
Emmanuel Chicon
Antoine Duplan, *Le Temps*
Enrico Magrelli

Traduction
Interlignes Sàrl

Coordination & relecture
Sarah Jane Moloney
Giulietta Mottini

Images
Portrait de Marco Bellocchio
© Anna Camerlingo
Portrait de Kirsten Johnson
© DR
Portrait de Hassen Ferhani
© Ines Hasli

Première de couverture
De haut en bas et de gauche à droite
143, rue du Désert, Hassen Ferhani, 2019
Il traditore, Marco Bellocchio, 2019
Cameraperson, Kirsten Johnson, 2016
Marx può aspettare, Marco Bellocchio, 2021

Quatrième de couverture
De haut en bas et de gauche à droite
Buongiorno, notte, Marco Bellocchio, 2003
Dick Johnson is Dead, Kirsten Johnson, 2020
Il traditore, Marco Bellocchio, 2019
Tarzan, Don Quichotte et nous, Hassen Ferhani, 2013
Dans ma tête un rond-point, Hassen Ferhani, 2015

Graphisme
Schaffter Sahli

Impression
Cornaz Impressions

Tirage
3 000

© 2022 Visions du Réel, Nyon



Partenaire principal

la Mobilière

Partenaire média

SRG SSR

Partenaires institutionnels

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

canton de
vaud

VILLE DE
NYON

Région
de Nyon

LOTÉRIE
ROMANDE

Erratum

FR

Une erreur d'attribution s'est glissée à la page 22 du Journal 2022 de Visions du Réel, dans la section consacrée à Hassen Ferhani.

- * Le passage débutant par « Je rends hommage à ceux qui parlent au vent, les fous d'amour, les visionnaires, à ceux qui donneraient vie à un rêve... » doit être crédité comme suit :

« de Corrado d'Elia, metteur en scène, comédien et dramaturge, extrait du spectacle "Don Chisciotte, diario intimo di un sognatore" ».

Nous présentons nos excuses pour cette erreur.

DE

Auf Seite 24 des Journals 2022 von Visions du Réel ist im Abschnitt über Hassen Ferhani ein Fehler bei der Quellenangabe unterlaufen.

- * Die Passage, die mit « Ich würdige jene, die zum Wind sprechen, die Liebesverrückten, die Visionäre, jene, die einem Traum Leben einhauchen würden ... » beginnt, ist wie folgt zu kennzeichnen:

« von Corrado d'Elia, Regisseur, Schauspieler und Dramatiker, Auszug aus dem Theaterstück "Don Chisciotte, diario intimo di un sognatore" ».

Wir bitten, diesen Fehler zu entschuldigen.

EN

An attribution error appears on page 26 of the Visions du Réel 2022 Journal, in the section dedicated to Hassen Ferhani.

- * The passage beginning "I pay tribute to those who speak to the wind, the fools in love, the visionaries, to those who would bring a dream to life..." should be credited as follows:

"by Corrado d'Elia, theatre director, actor and playwright, excerpt from the production 'Don Chisciotte, diario intimo di un sognatore'."

We apologise for this error.