

PATRICK QUINET présente



STANISLAS MERHAR AURORA MARION MARC BARBÉ

LA FOLIE ALMAYER

UN FILM DE **CHANTAL AKERMAN**

LIBREMENT ADAPTÉ DU ROMAN DE JOSEPH CONRAD



PATRICK QUINET présente

STANISLAS MERHAR AURORA MARION MARC BARBÉ

LA FOLIE ALMAYER

UN FILM DE CHANTAL AKERMAN

LIBREMENT ADAPTÉ DU ROMAN DE JOSEPH CONRAD

DISTRIBUTION

SHELLAC
Friche de La Belle de Mai
41 rue Jobin
13003 Marseille
tel. +33 (0)4 95 04 95 92
shellac@altern.org

PRESSE

MAKNA PRESSE
Chloé Lorenzi - Audrey Grimaud
177 rue du Temple
75003 Paris
tel. +33 (0)1 42 77 00 16
info@makna-presse.com

PROGRAMMATION

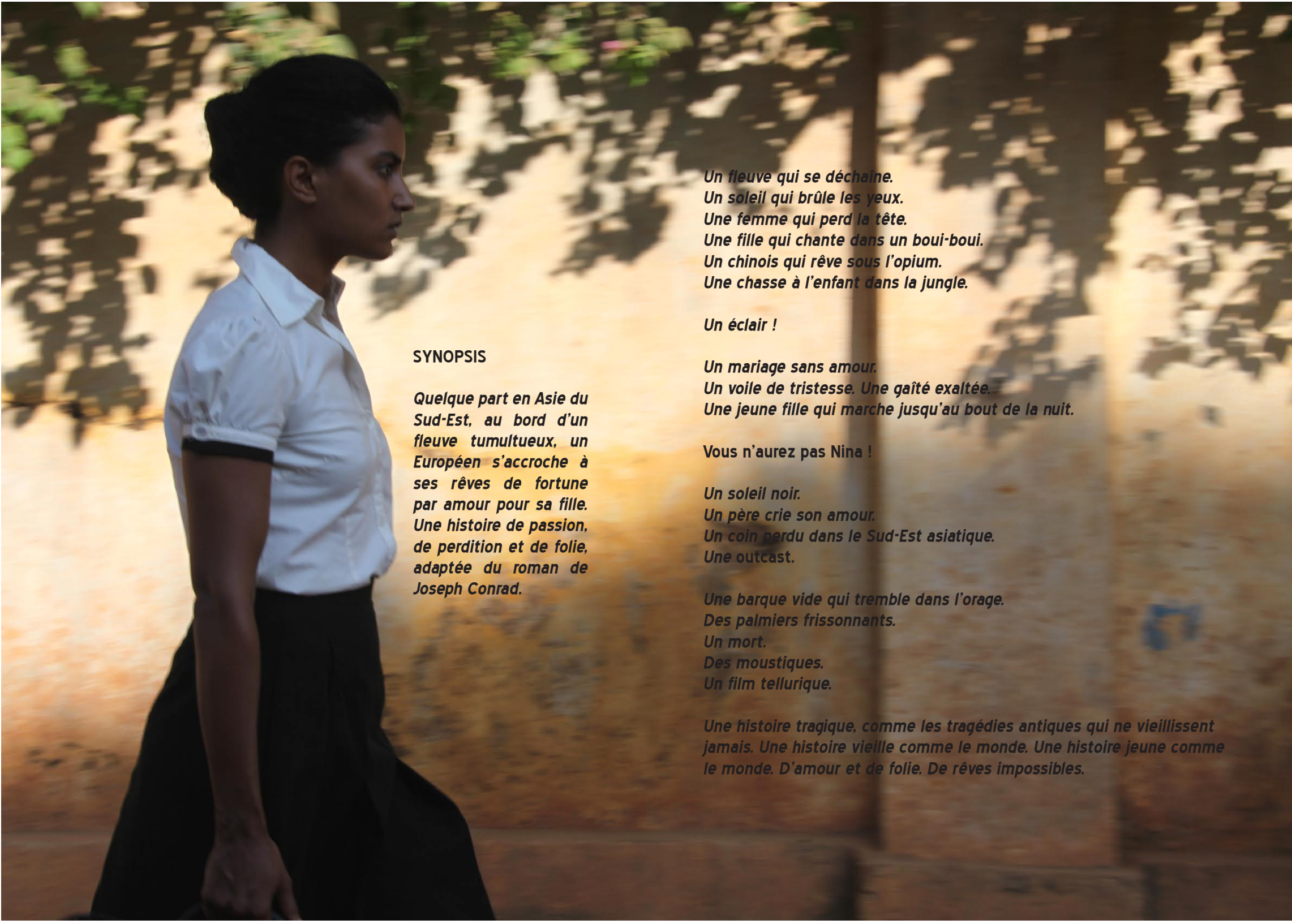
SHELLAC
Marie Bigorie - Lucie Commiot
tel. + 33 (0)1 78 09 96 64 / 65
programmation@shellac-altern.org

Dossier de presse et photos téléchargeables sur : www.shellac-altern.org

www.lafoliealmayer-lefilm.com

sortie nationale le 25 janvier 2012

127 mn - France/Belgique - 2011 - 35 mm - 1.85 - Dolby SRD - Couleur - Français/Anglais/Khmer - visa n° 122.990

A woman with dark hair tied back, wearing a white short-sleeved button-down shirt and a dark skirt, is walking from left to right. She is looking off to the side with a serious expression. The background is a sun-dappled forest path with shadows from trees and foliage.

SYNOPSIS

Quelque part en Asie du Sud-Est, au bord d'un fleuve tumultueux, un Européen s'accroche à ses rêves de fortune par amour pour sa fille. Une histoire de passion, de perdition et de folie, adaptée du roman de Joseph Conrad.

*Un fleuve qui se déchaîne.
Un soleil qui brûle les yeux.
Une femme qui perd la tête.
Une fille qui chante dans un boui-boui.
Un chinois qui rêve sous l'opium.
Une chasse à l'enfant dans la jungle.*

Un éclair !

*Un mariage sans amour.
Un voile de tristesse. Une gaîté exaltée.
Une jeune fille qui marche jusqu'au bout de la nuit.*

Vous n'aurez pas Nina !

*Un soleil noir.
Un père crie son amour.
Un coin perdu dans le Sud-Est asiatique.
Une outcast.*

*Une barque vide qui tremble dans l'orage.
Des palmiers frissonnants.
Un mort.
Des moustiques.
Un film tellurique.*

Une histoire tragique, comme les tragédies antiques qui ne vieillissent jamais. Une histoire vieille comme le monde. Une histoire jeune comme le monde. D'amour et de folie. De rêves impossibles.



LA FOLIE ALMAYER

entretien avec Chantal Akerman

Le projet a été difficile à monter ?

Ça a été long, personne ne voulait mettre de l'argent dans la production. Sauf Canal Plus. Arte n'a rien donné, pas étonnant, et je m'arrête là sinon... je dirais trop de mal.

Personne n'y croyait. Une telle image de père, je crois qu'on n'en a jamais vue dans un film. Il y a eu une tendance au cinéma, ces dernières années, à montrer des hommes qui cherchent à être de bons pères. *La Folie Almayer* ne va pas dans ce sens-là, c'est peut-être ce qui déplaisait. Je ne sais pas. Les gens disaient que le script était sec parce que pas naturaliste sans doute. Cette sécheresse me permettait d'inventer un film et non de suivre un scénario.

D'où est venue l'idée du film ?

D'une sorte de choc. Alors que je finissais de lire *La Folie Almayer* de Conrad, j'ai vu *Tabou* de Murnau. L'avant-dernier chapitre du roman décrit l'ultime rencontre entre le père et la fille, dans la jungle : ce chapitre m'a bouleversée. Cette scène n'a rien à voir avec *Tabou*, pourtant. C'est sans doute la beauté et la simplicité du film de Murnau, son espèce de paradis troublé par un

prédateur qui ont résonné avec Conrad. C'était il y a un peu plus de trois ans. Et finalement, je n'ai pas du tout traité la scène avec le père comme Conrad. Dans le livre, c'est un moment de rédemption par héroïsme quand Almayer finit par conduire les jeunes amants vers la « liberté ». J'ai banalisé cette conduite vers la plage, Almayer ne devient pas un héros.

Comment s'est déroulé le travail d'écriture ?

J'ai continué à écrire quasiment jusqu'au début du tournage. Au départ, je ne savais vraiment pas comment m'y prendre. Nicole Brenez m'a conseillée de prendre les moments que j'aimais. Ce n'est pas toujours une bonne idée, mais ça m'a permis de commencer. *La Folie Almayer* est le premier roman de Conrad, tous ses thèmes sont déjà là - la faute, la perte, la rédemption, l'autre. Des thèmes chrétiens qui sont très loin de moi. Sauf celui de l'autre, mais à la manière de Levinas.

J'ai d'abord écrit une scène qui n'existe pas dans le roman, où Almayer et Lingard poursuivent Nina enfant. On peut penser à *La Nuit du chasseur*, mais je crois que c'est venu d'ailleurs. Mon grand-père orthodoxe et autoritaire vivait chez



nous. Mon père, en bon fils, a vécu toutes ces années dans le respect de son père et du rituel juif. Quand mon grand-père est mort, la première chose que mon père a faite c'est de s'emparer de sa fille et de la jeter dans une école publique. Mais c'était pour lui un signe de sa propre émancipation, moi là-dedans je ne comptais pas. C'est peut-être venu de là. On ne sait pas et au fond, ça n'a pas d'importance. Aucune. Tout à coup, j'ai vu cette poursuite. C'est la première scène que j'ai vue et j'ai su que je tenais un film.

Qui est moins une poursuite qu'une sorte de marche folle d'Almayer, vociférant.

Oui, il vocifère, par impuissance, par malheur, douleur. Tout le monde est un peu victime dans le film. La mère, le père, la fille, même Daïn, chacun est victime de ses préjugés ou de son impuissance.

Je crois que Nina s'en sortira, sans doute en payant très cher sa fuite, mais elle réussira parce qu'elle est sans illusions.

Le film donne plus d'importance à Nina que le roman.

Oui. C'est elle le héros sans doute. Mais pas à la manière de Conrad. Les femmes n'avaient pas vraiment d'importance chez lui, sauf à de rares moments.

Et puis tout a commencé par la chasse à la petite fille. Et la mère et le père qui sombrent. Il n'y avait pas le personnage du Chinois chez Conrad, pas comme ça. Il n'y avait pas de ville non plus, tout ce qu'on a tourné à Phnom Penh. Enfin, on ne sait pas que c'est Phnom Penh, ça pourrait être n'importe quelle ville asiatique. C'est en allant repérer que le désir de filmer la ville est venu, que sont apparus le Chinois et l'importance donnée à la sortie du pensionnat, toute cette errance où Nina réalise qu'il n'y a pas de place pour elle. Nulle part. On le voit quand elle marche. Alors elle arrive au port sans savoir quoi faire, et

le jeune capitaine chinois décide pour elle, en quelque sorte. Sinon elle serait peut-être restée là, comme Adjani aux Barbades, à la fin du film de Truffaut, *L'Histoire d'Adèle H.*

Dans votre version de l'avant-dernier chapitre du roman, avant le départ vers la plage, Nina vient se mettre près de son père avec une pause étrange, comme une statue protectrice. Cette proximité, qui l'éloigne de Daïn, n'existe pas chez Conrad.

Elle ne veut pas que Daïn le tue sans doute, je ne sais pas. Elle donne des limites à Daïn.

Dans le roman, Nina aime Daïn, ici elle ne l'aime pas. Elle dit que son cœur est mort, pour l'instant. Et à la limite ça n'a pas d'importance. Sa mère lui a dit de partir, voilà ce qui l'a sauvée. Dans la première scène du film, on comprend que Nina est utilisée par Daïn. On ne sait rien, sinon qu'elle est une danseuse parmi d'autres, peut-être droguée, hallucinée, dans une sorte de bordel. Elle se met enfin à respirer quand Daïn meurt ; elle ne l'a pas tué, elle aurait pu. Nina fera quelque chose de sa vie.

Cette scène du meurtre de Daïn est aussi une invention par rapport au roman. Pourquoi l'avoir placée au début du film ?

Justement parce que c'est un début pour Nina tandis que la fin du film est la fin d'Almayer. Sinon, il y aurait eu comme deux fins, l'une étouffant l'autre : imaginez qu'après la chute définitive d'Almayer dans la folie, il y ait eu la scène de la mort de Daïn et le chant de Nina.

Vous pensiez d'emblée à Stanislas Merhar pour incarner Almayer ?

Je ne pensais à personne en écrivant, mais très vite, il y a eu lui et seulement lui. Pendant le tournage je ne bloquais pas les acteurs. Stanislas se laissait mener par ses



rythmes internes et je ne voulais pas le casser. C'est de cette manière qu'il a pu aller très loin. Les acteurs français n'ont pas l'habitude de ce genre de travail. On était là ensemble, on le suivait, on s'adaptait. C'est ce qui s'est passé entre autres pour le dernier plan, sur son visage. On poussait sa chaise vers la caméra, et vers le soleil, et il écoutait ce qui se passait autour. Les bruits sur la rivière. Parfois il me jetait un coup d'œil, je lui faisais signe de continuer. On a tourné une bobine entière comme ça, et j'ai coupé dedans. Il a été extraordinaire.

Et le choix d'Aurora Marion ?

Quand j'ai retravaillé le scénario, j'avais déjà Aurora Marion. Elle m'a sans doute apporté quelque chose dans l'écriture. J'avais remis la première version du scénario, il fallait que je trouve une actrice belge pour obtenir de l'argent en Belgique. J'ai donc fait un casting. Le père d'Aurora est grec ; sa mère, moitié belge, moitié rwandaise. Parfois, elle semble une statue antique. Sans le savoir. Aurora n'est pas tranquille avec sa couleur de peau. Je lui ai demandé d'être droite lorsqu'elle dit : « Je ne suis pas blanche ». Comme Nina, elle n'est pas noire non plus : on ne sait pas bien ce qu'elle est. Elle a vécu à Londres, là-bas on la prenait pour une Indienne. C'est comme le garçon qui joue Dain, qui est Malgache, fou de kung-fu et de tous ces trucs-là, si bien qu'il sait un peu parler chinois. Le Chinois, on l'a trouvé là-bas, ainsi qu'Ali, avec qui l'on repérait dans les rivières et que je voyais toujours de dos, parce qu'il conduisait les bateaux. Un jour il se retourne, et je dis, voilà Ali !

Il y avait un découpage ?

Non. J'ai tourné un peu comme mes documentaires : je ne regardais pas le plan de travail le matin, rien n'était de l'ordre du devoir et je tournais en pyjama. Les mises en place étaient

improvisées le jour même. Pour ça, j'ai eu une équipe formidable, Rémon Fromont au cadre et à la lumière, Pierre Mertens au son et tous les autres, vraiment tous. Au bout de trois jours, Pierre a dit à Rémon, regarde, elle est en train de tourner une fiction comme elle fait ses documentaires. C'est-à-dire en recevant ce qui se passe, en l'acceptant - en étant une sorte d'éponge. Sans imposer. *La Captive* était travaillé au millimètre, là non. Je ne savais pas avant de partir que j'allais tourner comme ça, et puis sans doute par pure intuition... C'était risqué mais follement exaltant.

Vous cadrez ?

Je l'ai fait souvent, là, un peu moins. Mais Rémon me connaît tellement bien et quand il me proposait quelque chose qu'il savait que je n'allais pas aimer, il me regardait et me disait, tu ne vas pas aimer et je riais et je disais, non. Nous nous sommes connus en 1978 : il était assistant caméra sur *Les Rendez-vous d'Anna*. Puis on a tourné ensemble *Portrait d'une jeune fille*, *Un divan à New York*, et les documentaires. Sauf *Là-bas*, que j'ai cadré moi-même avec ma petite PD100. Une caméra qui a une douceur que j'aime beaucoup. La HD est trop crue, nécessite trop de travail.

Des choses ont changé au montage. Les rêves étaient là, par exemple ?

Oui, plus ou moins, comme une série de plans dont on ne connaissait pas l'ordre. Mais ils intervenaient à ces moments-là. Plus ou moins.

Un plan sur l'eau troublée par la tempête revient trois fois, qui pourrait condenser ce que produit le film : une sorte de confusion temporelle, comme ces alternances soudaines de jour et de nuit. Un sentiment de sur-place qui est à l'image de la confusion d'Almayer.

Narrativement, je savais que ces scènes étaient



ce dont rêvait le Chinois sous opium. Deux rêves. Et puis dans « la réalité », la troisième fois, je rejoue avec ses rêves et les transforme en cauchemars.

Cette différence entre le rêve et le réel n'est pas compréhensible tout de suite. Je fais comme dans mes documentaires : des plans sont les uns à côté des autres, sans donner la raison de leur enchaînement. Il n'y a que de la raison de cinéma, pas de logique réelle. C'est la même chose dans *D'Est* : deux matières sont posées côte à côte, et l'on voit leur influence sur une troisième. *D'Est* aussi est très onirique, alors que le film n'est composé que de « vraies matières ».

La Folie Almayer « travaille » beaucoup après la projection. Sur le moment il laisse un peu muet, puis les images reviennent hanter, je crois. Tout ça, parce que je n'essaie pas de dire quelque chose que je sais déjà. Je travaille à partir de mon inconscient, et ça parle à un autre inconscient, celui du spectateur. *La Captive* faisait la même chose. Quand j'ai eu fini le scénario, je ne savais pas ce que le film racontait. Qu'est-ce que c'est, ce truc ? J'ai dit, ça ne fait rien, je verrai

bien quand le film sera fini. Je comprendrai. Mais j'ai mis du temps.

***La Captive* préparait l'idée d'un film entièrement « mental », dont les images seraient constamment à la lisière du fantasmatique. Mais celui-là est aussi tourné d'une manière qui se rapproche de vos documentaires. C'est un mélange inédit chez vous.**

Oui. C'est vraiment une étape. Un film plus large, plus éclaté, je crois. En le voyant, je me dis : j'ai osé de la puissance, moi qui allais toujours dans le minimal. C'est comme une lave qui, j'imagine, avait été retenue ou refoulée. *Jeanne Dielman* est d'une radicalité encore unique aujourd'hui, mais entièrement dans l'implosion. Là, c'est l'inverse. Mon psy, que j'appelle mon petit garçon, me dit toujours que si je sortais de la rétention, enfin que si j'ai peur d'en sortir, c'est parce que j'ai peur de ma colère accumulée, que j'ai peur de tuer figurativement. En attendant, c'est moi que je tue à petit feu. Le film s'est tourné dans une sorte d'hédonisme, un plaisir total. Je ne me rendais

pas compte qu'il en sortirait cette force presque tellurique. Jusqu'ici c'était la retenue qui donnait la puissance par l'implosion, là c'est le contraire, c'est ça l'avancée pour moi, ma libération.

Avoir placé la scène du meurtre au début du film pourrait être une expression de cette puissance ? Il y a souvent une scène primitive qui manque dans vos films. Là, un acte de violence est donné d'emblée, qui signe une sorte de rupture.

Alors que dans *Jeanne Dielman*, le meurtre venait à la fin... On ne se dit pas ce genre de chose en faisant un film. Je ne peux pas répondre.

La présence de Stanislas Merhar établit un lien fort avec *La Captive*. La mélancolie de Simon est décuplée chez Almayer, il y a une radicalisation du sentiment de perte. Est-ce que *La Folie Almayer* ne redit pas l'étrange relation des amants de *La Captive*, avec le couple père-fille, et dans un contexte géo-historique qui en étend les significations ?

La Captive, pour moi, est un film sur la rencontre entre deux névroses. Ariane sait nourrir la névrose de Simon, et vice versa. Deleuze disait de *l'Albertine* de Proust que c'est un être de fuite, Simon permet à Ariane d'être ainsi. C'est compliqué... Simon et Ariane, tout comme le père et la fille de *La Folie Almayer*, sont effectivement deux facettes de ce que je pourrais être. C'est-à-dire être dans la perte, la mélancolie, ou pire que la mélancolie, quand il ne reste plus rien de soi... Ce que Nina raconte sur le bateau du retour vers la maison de son père, c'est ce que je pourrais raconter de mon lycée, où j'étais une *outcast*, une petite juive dans un établissement de la grande bourgeoisie belge. Sur ma première rédaction, le prof de français a écrit : style populaire. Ils ont convoqué ma mère parce que, quand je parlais aux professeurs, je les regardais dans les yeux. À l'époque, il fallait baisser la tête.

La Captive est un film qui reste très français. Pas parce que ça se passe en France, mais par l'écriture. Dans la pensée, je crois. Tandis que *La Folie Almayer* déborde l'esprit français. Le film déborde tout simplement.





C'est peut-être par ce débordement, justement, que le lien entre les deux films reste important et significatif. La névrose amoureuse du Simon parisien est dépassée par la grande mélancolie d'Almayer, mais elle en reste une sorte de version lointaine, à cause d'une même incapacité d'agir, de la perte de l'autre, du retrait du monde.

Pour moi, *La Folie Almayer* est plus de l'ordre de la tragédie antique. Nina, physiquement, a quelque chose d'une tragédienne grecque. Et puis il y a le débordement de la nature. *La Captive* restait en dessous du tragique, avec des angles un peu arrondis, à la française. Il n'y avait pas la même puissance : la force de l'irréversible. Dans les tragédies, il y a de l'excès, du débordement. C'est plus moderne. À la fois parce que c'est totalement « primitif » - je ne sais pas quel autre mot employer - et libéré de la « psychologie ».

La Captive était un film anti-romantique. Almayer aussi, et tente en plus de couper court au mélodrame, très présent chez Conrad.

Almayer est anti-romantique, oui : Nina part sans aimer. Conrad adorait Dickens, c'est une autre époque. À l'évidence je ne pouvais pas être dans le mélodrame.

Lorsque Nina dit que son cœur est mort, c'est une reprise mot pour mot de ce que ma mère disait. Après la sortie des camps, son cœur était mort. Elle était belle, beaucoup de jeunes gens la courtaient, mais elle ne ressentait plus rien. Alors le mélodrame est déplacé.

La petite fille qui joue Nina enfant ne parlait pas un mot de français ou d'anglais. Elle voulait partir avec moi, elle était tout le temps à mes côtés. Elle a seulement demandé à la traductrice si j'avais bon cœur. C'est le signe le plus fort de gens qui ont vécu des années terribles. Le père de Natalia Chakhovskaya, la professeur de violoncelle de mon amie Sonia Wieder-Atherton, est mort à Stalingrad, sa mère en Sibérie dans

les camps. Cette femme disait la même chose : la seule chose importante est que les gens aient bon cœur. Et ça n'a rien à voir avec le romantisme, ou le mélodrame. La petite fille d'Almayer vient d'un pays, le Cambodge, où deux millions de personnes au moins ont été massacrées. C'est pour ça qu'elle a posé cette question. Ma mère pourrait dire la même chose, mais elle ne le dit pas. Même ça, c'est trop.

Dans votre adaptation de *La Captive*, vous aviez éliminé le réseau des mondanités, le système de classe présent chez Proust. Il y a la même opération dans l'adaptation de *La Folie Almayer* : chez vous, ces détails n'existent pas, ce qui fait de Nina une *outcast* encore plus radicale.

C'est elle la princesse ! Une princesse qui n'a rien, si ce n'est sa voix. Et quand elle chante l'*Ave Verum* de Mozart, un chant chrétien dans un bordel asiatique, tout le monde se tait. Quelle force elle dégage en chantant cela ! Cette force, elle la trouve en elle. Moi, si je n'avais pas fait *Saute ma ville*, qu'est-ce que je serais devenue ?

Contrairement à *Almayer*, où j'ai ajouté des scènes qui n'existent pas dans le roman, j'avais tenté d'aller au cœur de l'histoire. J'avais enlevé Charlus, Mme Verdurin, toute la micro-société maltraitée par Proust. Proust aussi était un *outcast*. Parce qu'il était juif, homosexuel et dreyfusard. Tant que Swann (une image de Marcel) va bien, il apporte ce que les juifs peuvent apporter à cette aristocratie ignorante et vulgaire : la connaissance, la distinction naturelle, la sensibilité. Quand il est au bord de la mort, qu'il ne compte plus, que toute la société autour de lui a disparu, Proust décrit son visage, et c'est un visage de juif. À nu, il est juif. Je crois que c'était la même chose pour Proust.

Il y a une autre manière dont le film déborde un certain cinéma français, c'est par le déplacement géographique, et une sorte de mise en scène d'un exil total.



Je me sens moi-même une *outcast*, dans le cinéma français. Il y a un écrasement de la pensée, ici. C'est très difficile de vivre en France, surtout quand on a connu autre chose. J'ai été membre de la commission d'Avance sur recettes, et franchement je n'aimais pas la plupart des scénarios. On essaie bien de faire un lien avec le metteur en scène, mais c'est difficile. Un scénario n'est qu'un scénario. Comme si on était dans un pays mort. Le scénario français tue le cinéma français, très souvent.

La France était un rêve quand j'étais enfant. Je voulais devenir écrivain, c'était le pays des écrivains. Je suis arrivée en 1968, je suis allée deux, trois fois à Vincennes, j'ai vu Lacan parler, Deleuze donner ses cours. Quand j'ai lu son *Kafka*, après avoir réalisé *Les Rendez-vous d'Anna*, la littérature mineure était comme une description de ce que je voulais faire. Maintenant, au mieux, on a Pascal Quignard. Pour moi, actuellement, il est celui qui représente le mieux l'esprit français. Une culture classique, une maîtrise du verbe, mais une culture de salon, qui prend de grandes choses pour les rapetisser. Et

quand il y a du débordement, quand un bout de phrase arrive à dire « je », ça devient plat.

C'est aussi par ce contexte que le choix d'adapter aujourd'hui un écrivain comme Conrad trouve de la force.

C'était un hasard. Et puis certains écrivains français ont été très importants dans ma vie. Proust bien sûr. J'aime bien Colette, je voulais adapter les deux tomes de *Chéri* et je ne suis pas arrivée jusqu'au bout. Elle était dans la transgression. Plus que Duras par exemple, dont j'aime certains livres, quand elle n'est pas trop affectée : *Barrage contre le pacifique*, *Lol V. Stein*, *La Vie matérielle* et d'autres... Un des rares écrivains français que j'aime vraiment, c'est Georges Perec.

La Folie Almayer peut faire penser au Vice-Consul.

Mais *India Song*, c'était tellement chic ! Sauf le cri, et les épaules de Delphine Seyrig. Et la voix de Jeanne Moreau.

Je pensais plus au roman qu'au personnage du film.

Celui qui commence par une femme qui marche ? Cette femme est volée (mais c'est pas grave) au début de *Lumière d'août* de Faulkner, qui est d'une telle puissance et sans ambassade de France. Elle s'écoute trop. Elle disait être tout le temps dans la perte, mais elle ne s'oubliait pas. Je ne peux pas être dans le romanesque de petite fille où était souvent Duras. Lorsqu'on a une mère qui est sortie des camps, il n'y a pas de place pour le romanesque ou le romantisme. On ne tourne pas autour de l'ambassade, on ne se vend pas pour son frère aimé par la mère, des histoires de jeunes filles. etc. Enfin, au théâtre, j'ai vu *L'Éden Cinéma*, avec Bulle Ogier et Michael Lonsdale... c'était extraordinaire. Sans doute pour aimer Duras, il vaut mieux ne pas la connaître comme je l'ai connue. Je m'arrête là. Comprenne qui pourra. Ma mère n'a jamais été jeune fille. Elle était au-delà de « La Douleur ».

Il est possible que quelque chose de votre

déception face à la culture française soit endossée par la décadence d'Almayer ?

Non, pas du tout. Je l'aime dans toute sa faiblesse, j'ai mal au cœur pour lui. Il a été manipulé par Lingard, il n'a fait que les mauvais choix et a tout perdu. Il aurait pu tuer, devenir mauvais, faire une idéologie de sa perte. Il y a des gens qui basculent dans le mal pour moins que ça, regardez ce tueur en Norvège... Enfin tout est possible.

Est-ce qu'il y a un lien entre *La Folie Almayer* et votre court-métrage pour le film collectif *L'État du monde*, où vous filmez la baie de Shanghai.

Je ne crois pas. C'est vrai que c'est terrifiant aussi, ce qu'on y voit de l'état de la culture. Quand on voit *La Joconde* sur un écran géant à côté d'un canard de dessin animé... Tout est mis au même niveau, plus rien n'existe, il y a un écrasement total. Une récupération par le pire. Walter Benjamin l'avait déjà imaginé.



Et quand on me parle de culture, je me demande toujours ce que c'est, quelle culture ?

Est-ce que la première séquence d'Almayer ne met pas en scène une autre version de cet écrasement culturel ? Daïñ est un prince chez Conrad, un homme fier de sa culture et de son rang. Vous en faites, dans la première scène, un homme quelconque, une sorte de marionnette ventriloquée par une chanson de Dean Martin. C'est une inversion très forte.

Parce que l'Asie est vraiment dévorée par ça. En même temps ils en font autre chose. C'est terrible, toutes ces gargottes à Phnom Penh, où les serveuses sont des prostituées. Au Cambodge, soit on arrive vierge au mariage, soit on devient prostituée, il n'y a pas d'entre-deux. Alors des filles se font recoudre l'hymen.

Pour le rapport avec *L'État du monde*, je ne peux pas répondre, c'est au-delà de mes intentions. Si je savais trop ce que je fais, je ne le ferais plus. Tout ce que je peux dire c'est qu'en filmant cette séquence dans la baie de Shanghai, j'étais horrifiée et excitée. Cependant, il y a aussi de la douceur dans le début du film. Mais les images totem sont partout. J'ai écrit un scénario qui ne s'est jamais réalisé, qui se passait en grande partie en Chine, et aussi en Sibérie et à Paris. Un film très élaboré, complexe, où il était question, si on veut, de la mondialisation et de la crise à venir. J'étais partie en Chine en repérages et pour chercher des producteurs. Comme on m'avait passé commande d'un court-métrage pour *L'État du monde*, j'ai profité d'être là-bas pour tourner. Rien n'était prévu.

Le film ne s'est pas fait, encore une fois les gens qui lisaient le scénario n'y comprenaient rien. J'ai passé deux ans à essayer de le réaliser et puis j'ai abandonné, je ne voulais pas recommencer la mauvaise expérience de *Golden Eighties*. C'était un projet très lourd.

Vous avez ensuite réutilisé *Tombée de nuit sur Shanghai* pour l'installation *Maniac Summer*.

Oui, parce que tout est tellement petit dans ce pays, alors il faut voir très grand et partir, ou tout faire chez soi. Pour *Maniac Summer* j'ai aussi filmé chez moi, depuis les fenêtres de mon appartement. Je laissais la caméra tourner, c'était une sorte de filmage aléatoire. Ensuite on a tiré une demi-heure de cette masse énorme d'images. J'appelle cela un film orphelin.

Dans le court-métrage pour *L'État du monde* il y a une sorte de muzak, une musique d'ascenseur qui flotte sur la baie, qui fait penser à l'utilisation de Dean Martin dans *Almayer*. Dans *Maniac Summer*, il y a le son de la radio, en fond, et les images elles-mêmes qui forment une sorte de rumeur un peu indistincte, dans laquelle la pensée se noie.

Oui, c'est à la fois quotidien et tragique. Parce qu'avec ces images ordinaires, j'essaie de créer quelque chose qui fasse aussi penser à Hiroshima. J'essayais que les images laissent des traces, ou qu'elles apparaissent comme des traces... Hiroshima c'est à la fois l'Asie et l'Occident, comme *Almayer*. Je ne sais pas... C'est vrai que ce sont des choses qui m'accompagnent, mais en écrivant, tournant, montant, je ne pense pas à tout ça.

propos recueillis par Cyril Béghin
à Paris, le 29 juillet 2011



FILMOGRAPHIES SÉLECTIVES

STANISLAS MERHAR / 2010 *EN VILLE* RÉAL : VALÉRIE MREJEN ET BERTRAND SCHEFER ; 2002 *ADOLPHE* RÉAL : BENOÎT JACQUOT ; 2000 *LA CAPTIVE* RÉAL : CHANTAL AKERMAN ; 1999 *LA LETTRE* RÉAL : MANUEL DE OLIVEIRA ; 1997 *NETTOYAGE A SEC* RÉAL : ANNE FONTAINE ; CÉSAR 1998 DU MEILLEUR ESPOIR MASCULIN ; PRIX PREMIÈRE DU PUBLIC AU FESTIVAL DES ACTEURS À L'ÉCRAN DE SAINT-DENIS, 1997. **AURORA MARION** / *LA FOLIE ALMAYER* EST SON PREMIER LONG-MÉTRAGE ; *TWIGGING* COURT-MÉTRAGE. **MARC BARBÉ** / 2008 *NUIT DE CHIEN* RÉAL : WERNER SCHROETER ; 2005 *LES AMANTS RÉGULIERS* RÉAL : PHILIPPE GARREL ; 1998 *SOMBRE* RÉAL : PHILIPPE GRANDRIEUX ; 1993 *EN COMPAGNIE D'ANTONIN ARTAUD* RÉAL : GERARD MORDILLAT. **CHANTAL AKERMAN** / 2006 *LÀ-BAS* ; 2003 *DE L'AUTRE CÔTÉ* ; 1999 *LA CAPTIVE* ; 1996 *UN DIVAN À NEW YORK* ; 1993 *D'EST* ; 1988 *HISTOIRES D'AMÉRIQUE* ; 1985 *GOLDEN EIGHTIES* ; 1976 *NEWS FROM HOME* ; 1975 *JEANNE DIELMAN*, 23 *QUAI DU COMMERCE*, 1080 *BRUXELLES* ; 1975 *JE TU IL ELLE*.

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION ET SCÉNARIO	CHANTAL AKERMAN
IMAGE	RÉMON FROMONT, SBC
MONTAGE	CLAIRE ATHERTON
SON	PIERRE MERTENS
MONTAGE SON	CÉCILE CHAGNAUD
MIXAGE	THOMAS GAUDER
COSTUMES	CATHERINE MARCHAND
DÉCORS	PATRICK DECHESNE & ALAIN-PASCAL HOUSIAUX
ASSISTANT À LA MISE EN SCÈNE	PASCAL GUÉRIN
DIRECTION DE PRODUCTION	MARIANNE LAMBERT
PRODUCTION EXÉCUTIVE	SOVICHEA CHEAP & SERGE ZEITOUN
UN FILM PRODUIT PAR	PATRICK QUINET & CHANTAL AKERMAN
UNE DISTRIBUTION	SHELLAC

FICHE ARTISTIQUE

ALMAYER **STANISLAS MERHAR**
 NINA **AURORA MARION**
 CAPITAINE LINGARD **MARC BARBÉ**
 DAÏN **ZAC ANDRIANASOLO**
 ZAHIRA **SAKHNA OUM**
 CHEN **SOLIDA CHAN**
 CAPITAINE TOM LI **YUCHENG SUN**
 ALI **BUNTHANG KHIM**

UNE PRODUCTION LIAISON CINÉMATOGRAPHIQUE, PARADISE FILMS & ARTÉMIS PRODUCTIONS
 EN COPRODUCTION AVEC RTBF (TÉLÉVISION BELGE) ET BELGACOM AVEC L'AIDE DU CENTRE DU
 CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES ET DE VOO, AVEC
 LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, DE CANAL+ ET DE
 CINÉ+ EN ASSOCIATION AVEC TAX-SHELTER FILMS FUNDING AVEC LE SOUTIEN DU TAX SHELTER DU
 GOUVERNEMENT FÉDÉRAL DE BELGIQUE VENTES INTERNATIONALES DOC & FILM INTERNATIONAL



CHANTAL AKERMAN.
SES DOCUMENTAIRES *D'EST, SUD, DE L'AUTRE CÔTÉ, LÀ-BAS*
POUR LA PREMIÈRE FOIS EN DVD, RÉUNIS DANS UN COFFRET PRESTIGE.



DÉJÀ DISPONIBLE. ÉDITION SHELLAC.
WWW.SHELLAC-ALTERN.ORG

CHANTAL AKERMAN: TOO FAR, TOO CLOSE / DU 10 FÉVRIER AU 25 MAI 2012
VERNISSAGE LE 09 FÉVRIER 2012

PREMIÈRE GRANDE RÉTROSPECTIVE DE LA CINÉASTE ET PLASTICIENNE BELGE VIVANT À PARIS, CHANTAL AKERMAN. ELLE EST L'UNE DES CINÉASTES LES PLUS INFLUENTES DE SA GÉNÉRATION ET INCARNE DEPUIS LONGTEMPS UNE ICÔNE FÉMINISTE - UNE RÉPUTATION ÉTABLIE AVEC SON PREMIER CHEF-D'ŒUVRE, *JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES*. DEPUIS LE MILIEU DES ANNÉES 90, ELLE EST DE PLUS EN PLUS ACTIVE EN TANT QUE PLASTICIENNE ET CRÉATRICE D'INSTALLATIONS FILMIQUES ET VIDÉOS. L'EXPOSITION AU M HKA SE CONCENTRE EN PARTICULIER SUR CE DERNIER ASPECT DE SON ŒUVRE.



Tombée de nuit sur Shanghai, vue d'installation, galerie Marian Goodman, Paris, décembre 2009.
Courtesy Marian Goodman Gallery Paris / New York. Crédit photographique : Marc Dommage.

M HKA
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN ANVERS
LEUVENSTRAAT 32
2000 ANTWERPEN

WWW.MUHKA.BE

Crédits photographiques **SARITH CHHAY & RÉMON FROMONT**
Conception graphique **LORE GABLIER**
Affiche **SOAZIG PETIT**



WWW.LAFOLIEALMAYER-LEFILM.COM