

Entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche

Apolline Caron-Ottavi and Gérard Grugeau

Number 175, December 2015, January 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79921ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron-Ottavi, A. & Grugeau, G. (2015). Entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche. *24 images*, (175), 43–48.

Entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche

propos recueillis par Apolline Caron-Ottavi et Gérard Grugeau

NÉ EN ALGÉRIE, ARRIVÉ EN FRANCE À L'ÂGE DE 2 ANS AVEC la deuxième vague d'immigration maghrébine, Rabah Ameer-Zaïmeche est un enfant de la République. Formé en sciences humaines, il pense le monde et réintroduit de la dialectique dans un paysage cinématographique français déserté par le politique. Rencontre avec celui qui considère que « tout acte de création est avant tout un acte de vie ».

Pouvez-vous nous dire d'où vient votre rapport au cinéma?

De mes terreurs d'enfance, du besoin d'exorciser cette terreur en me donnant comme point de mire le métier de cinéaste. C'est resté secret jusqu'à mes 25 ans. Après le bac, je ne me voyais pas avouant à mon père que je voulais faire du cinéma. J'ai plongé dans les sciences humaines. Quand je me suis vraiment senti prêt, j'ai voulu faire l'IDHEC, la Fémis n'existait pas encore. Mais l'idée d'être sanctionné par un examen qui risquait de m'empêcher de réaliser mes rêves, m'a permis de prendre du recul. De prendre mon temps, de continuer à apprendre, à lire, louer des films. Dans la cité, on a été les premiers à avoir un magnétoscope. Grâce à ça et à mon grand frère de 14 ans qui m'emmenait à la vidéothèque, j'ai vu des films, c'est lui qui les choisissait. Mais comme j'étais un enfant, on ne me laissait pas tout le temps regarder. Je boudais dans le couloir, j'ouvrais la porte, je m'allongeais et je regardais en cachette. Et j'ai dû être saisi par la puissance du cinéma pour que cela m'effraie à ce point-là. Parmi mes auteurs préférés, il y a eu Murnau et John Ford, les films d'Indiens et de cowboys.

Le politique a quasiment disparu des films en France. Vous êtes avec Robert Guédiguian l'un des seuls cinéastes qui essaient encore de penser la société française dans son évolution, même d'embrasser plus large, de penser le monde, avec une volonté d'aller contre les discours établis, les dogmatismes et de faire émerger des nouvelles utopies en refondant un destin collectif. Un destin qui passerait par certaines valeurs, celles rattachées à vos racines algériennes (la trilogie de l'immigration: *Wesh Wesh!*, *Bled Number One*, *Dernier maquis*), celles de la République où vous avez grandi (*Les chants de Mandrin*), et celle de l'Évangile (*Histoire de Judas*). Peut-on dire que ce sont là les fondements de votre cinéma?

Oui, il y a une sainte Trinité. Pour *Judas*, c'est presque un détour, mais pour en arriver finalement à la trinité républicaine. Mon cinéma, c'est: Liberté, Égalité, Fraternité. Liberté du jeu, de la narration, du récit par rapport au rêve sur lequel il repose, liberté de ton. Égalité des personnages: il n'y en a pas un qui est au-dessus de l'autre. Et la fraternité, on la sent dans les embrassades, dans l'élan, dans la joie. Mais tout cela reste confiné à un groupe. Que ce soit les Mandrin, que ce soit les disciples de Jésus, mes personnages sont toujours à la lisière, au cœur du désert, au fil de l'eau. Ils font



Rabah Ameer-Zaïmeche

© Marjse Boyce 2015

partie des éléments, comme de la matière terrestre. Mais je cherche moins à changer la société, un système, qu'à me positionner au banc, à la lisière, à la marge. C'est peut-être là que les choses peuvent s'organiser et exister, qu'elles peuvent être fondées en tout cas. Ça commence toujours par une étincelle, une lueur, une fulgurance et ensuite, l'énergie commence à prendre de la patate, à s'enrouler et on ne sait jamais jusqu'où ça peut aller. C'est comme les fourmis. Elles sont isolées, éparpillées, perdues, mais lorsqu'on arrive à la masse critique d'un certain nombre de fourmis, elles trouvent de la force, de la cohérence et elles s'organisent sous forme de fourmilière. Donc, continuons à grandir, à évoluer et, plus nous serons nombreux, plus la masse critique sera importante.

On voit beaucoup dans vos films cette idée de communauté qui se crée, mais toujours sur un monde de fracture.

Oui, c'est souvent dans les fractures, entre les rives, entre les espaces que les choses peuvent cristalliser.

Est-ce que vous diriez que l'on est ici dans des principes marxistes?

Oui, c'est du matérialisme, mais un matérialisme spirituel, d'une certaine façon.

Marx disait que les contradictions sont le moteur de l'histoire et vos films mettent à nu toutes ces contradictions. Vos personnages ne sont jamais figés, ils expriment divers points de vue. On est face à une matière qui est constamment en mouvement.

Oui, la prise en considération de la complexité de chacun, de la nécessité d'autrui, de nos capacités à être l'Autre.

Dernier maquis est arrivé alors qu'il y avait un vide politique dans le cinéma français. Ce film tente une vraie complexité des choses.

On n'avait jamais parlé des noirs et des Arabes dans le monde du travail. On les a toujours éclipsés, écartés, cachés. Et il faut que ce soit nous qui arrivions pour les mettre en scène. Pourtant, les travailleurs de couleur sont partout. Nous, on fait du cinéma avec eux dans une zone industrielle délabrée et ils nous donnent leurs richesses, leurs différences. Et leur force et leur énergie, parce que ce sont eux aujourd'hui le prolétariat français.

Et vous les montrez aussi dans leur dynamique et leurs différences.

Oui, parce qu'il y a eu plusieurs vagues migratoires. Ceux qui sont plus anciennement ancrés en terre de France sont beaucoup plus coulés dans des rapports de production, dans des discours idéologiques alors que les nouveaux arrivants, notamment les Subsahariens, sont le plus souvent exclus de tous les champs sociaux.

Vous faites la distinction entre les vagues migratoires en provenance du Maghreb dans les années 1950 et 1960 qui ont participé à la constitution d'une véritable culture ouvrière et l'immigration subsaharienne arrivée dans les années 80, qui est dans une tout autre dynamique.

Oui, il faut lui donner le temps, car elle n'a pas la chance de pouvoir s'appuyer sur un mouvement ouvrier aussi solide qu'autrefois. La classe ouvrière est aujourd'hui éclatée, désemparée. Je suis comme Alain Badiou. Je crois que ce nouveau prolétariat qui est venu s'échouer en Europe va constituer les forces vives de demain. (...) Le dernier plan de *Dernier maquis* peut être vu comme un mur ou une barricade. Mais il y a un espace entre les palettes, donc de la distance et du vide et là, la lumière peut jaillir.

De telles images ont un immense pouvoir de subversion. On peut penser aussi à *Histoire de Judas*. On y voit à la fin Judas que vous interprétez s'allonger dans le Saint-Sépulcre, là où gisait Jésus avant d'être ressuscité. On se retrouve donc avec le Juif Judas dans le corps d'un comédien musulman

qui se substitue au corps du Christ. Vous devenez une sorte de corps fédérateur, qui rassemble les trois religions monothéistes et invente une nouvelle fraternité. C'est beaucoup pour vos épaules, non? (rires).

Et un nouveau cinéma aussi, (rires). Pourtant, je reste léger, j'espère du moins. Je crois que cette fraternité est déjà là en permanence. C'est comme un ballon plus léger que l'air sur lequel on peut se balancer ou s'envoler. Pour moi, les valeurs, elles sont suspendues dans l'air. Et elles peuvent être magnifiques ou terrifiantes et c'est à chacun de nous de choisir avec lesquelles on veut composer et, éventuellement, se libérer. Je ne crois pas à une nouvelle fraternité.

Pour aborder *Histoire de Judas* en ne faisant pas de Judas un traître, il faut quand même que vous ayez une volonté de faire advenir quelque chose de nouveau?

On me laisse la place, ce n'est pas de ma faute (rires). Je suis dans cette niche. Je cherche, j'invente, j'étudie. Je veux grandir, évoluer et que mon cinéma évolue et se propage aussi. C'est pour ça que je parle d'intériorité et de matérialisme spirituel. Il s'agit d'abord de nous. Lorsqu'on pense à soi, on pense aussi à la multitude d'expériences anonymes qu'il y a au fond de chacun. Je crois qu'on a un intérieur collectif. Cette fraternité, c'est peut-être une fraternité intérieure qui s'extériorise. Je me suis réconcilié avec moi-même et mes antagonismes. Ce qui a amené une forme d'apaisement.

Vous êtes présent dans tous vos films, comme pour faire advenir les rêves. Dans *Bled Number One*, il y a deux séquences où Rodolphe Burger joue de la guitare en pleine nature et vous êtes là, assis, comme une sorte de témoin décalé. Et en même temps, vous êtes solidaire de Louisa, cette femme victime des oppressions de sa société qui finit dans un hôpital psychiatrique. Il y a une douceur que l'on la retrouve dans tous vos personnages et votre façon de filmer. Bélissard dans *Les chants de Mandrin* est un rebelle, un agitateur qui lutte pour « la beauté des rêves ».

Ces rêves étaient déjà là. Les rêves, c'est la vie. Sans la parole, la vie est absente. Je crois à la réalité des rêves et à leur matérialité. Le cinéma pour moi est la matérialisation des rêves que nous capturons. Et qui ne sont pas que les miens, qui sont aussi ceux qui rentrent dans le film. La plupart des personnages qui s'invitent dans notre cinéma ont toujours rêvé de faire des films. C'est la plus belle de nos forces et c'est le moteur fondamental de notre existence. Grâce aux rêves, on peut même échapper à la mort.



Bled Number One (2006)

Vous avez fait deux films ancrés dans l'histoire qui peuvent, bien sûr, aussi être vus dans une perspective contemporaine. D'où vous est venue cette envie de passer aux *Chants de Mandrin* et à *Histoire de Judas*?

Les trois premiers films sont des films où les espaces sont décalés, séparés. Ce sont plutôt des contre-lieux. Quand on s'empare de l'histoire, c'est pour faire briller un peu de lumière. Je suis dans la contre-histoire. Le passé est souvent récupéré par le présent, il est reconstitué, alors que là, c'est l'inverse dans mon cinéma. C'est le passé qui est contaminé par la joie du présent. Et il y a un rapport avec la trinité républicaine.

Pasolini aussi avait sa Trinité qui, pour lui, était Dieu, Marx et la poésie.

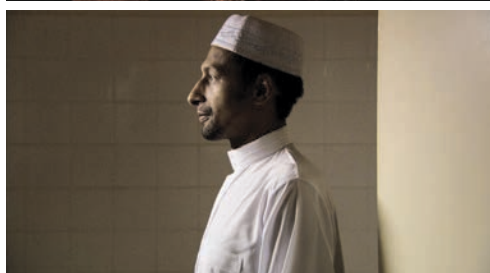
Mon cinéma est plus désacralisé. Il est profane. Toute la dimension théologique en est exclue. Il n'y a pas de ciel, de grâce, encore moins de gloire. Mes personnages ont tous des grains de sable. Mais chacun d'entre eux est unique, et magique aussi. Et là, je rejoins plutôt une spiritualité amérindienne que celle de ma culture d'origine.

Dans *Histoire de Judas*, il y a le rapport à l'écriture et à l'oral. L'écrit fige. Il y a là un danger et c'est pareil avec l'histoire.

Oui, les écrits figent et on en fait des instruments de domination, de coercition. Le lien direct, en dehors de la fonction de transmission et de discussion, il est avec l'oralité, la puissance politique de l'oralité.

Et la culture ouvrière est rattachée à la culture orale. Les ouvriers sont des gens de parole, plus que des gens d'écriture. Ils sont porteurs d'une mémoire qui se transmet oralement.

Oui, ils étaient exclus de l'écriture qui était réservée aux élites. Ça ne fait pas très longtemps que l'oralité s'est démocratisée. Il y a une puissance dans l'oralité qui a permis de constituer des mondes, des rêves, des mythes. Des choses aussi puissantes, évanescences et éphémères que la constitution même du monde. L'oralité est liée à une approche très pragmatique, très terre à terre, près du feu. Quelque chose d'élémentaire qui nous rapproche davantage de notre rapport à la matière et de nos ancêtres qui vivaient à l'affût, avec la peur des grands prédateurs



Histoire de Judas (2015) / *Les chants de Mandrin* (2011) / *Dernier maquis* (2008)

des bois. Avec leur système économique, nos sociétés sont dans la prédation qui se cache, qui essaie de faire de chacun d'entre nous une proie domestique. Moi, je préfère les petites brises, je préfère les animaux sauvages.

Vos films sont très marqués par la matérialité du monde. Et ils sont d'autant plus précieux que l'on est dans une culture où l'homme a rompu les liens avec la nature. Dans *Les chants de Mandrin*, les Mandrin ne font pas que se battre pour la liberté. Ils collectent les plantes, ils chassent le gibier. Ils sont ancrés dans la vie et une nature qu'ils respectent. Ils vivent en harmonie. Et dans vos films, la nature est toujours un refuge, comme dans *Wesh Wesh!* ou *Dernier maquis*.

Heureusement (rires). Je me demande comment font les gens qui sont opprimés, dominés dans les rapports sociaux, qui n'ont plus le temps de se sentir pleinement conscients de leur situation et de leur drame intérieur. Cela demande une force de résistance incroyable ou plutôt un abandon, un refus. On baisse les armes, on se dit : autant continuer à vivre en toute sécurité et en cultivant nos peurs. Ce qui est indigne de nous. Je préfère vivre intensément et que la mort me saisisse quand elle veut plutôt que de courir après une vie qui me consume. La mort est toujours là dans mon cinéma. Elle nous effleure, elle est toujours à proximité ; et elle nous accorde sa grâce, elle est même bienveillante avec nous lorsqu'on a conscience d'elle. Ceux qui ne la voient pas et qui

veulent rester immortels pensent avoir le temps de retrouver leur dignité. Moi, je crois qu'on n'a plus le temps. En réalité, ça urge, ça presse.

Pour en revenir à votre cinéma, ce qui en fait la richesse, c'est l'adéquation qu'il y a entre les thèmes que vous abordez et la façon dont vous les mettez en scène. Vous avez choisi d'avoir votre propre société de production et vous travaillez en collectif. Vous avez donc une totale liberté et cela donne lieu à un cinéma très ouvert qui semble là avant tout pour capter des flux de vie, des présences.

Oui, ça veut dire qu'on préfère voir petit plutôt que voir grand ; c'est à notre portée à tous pourtant. On laisse le grand souffle aux grosses productions et nous, on se contente de quelques brises.

Parlez-nous de cette liberté. Vos scénarios sont-ils juste un canevas au départ?

S'adapter aux conditions de tournage me paraît être la garantie pour pouvoir entrer dans une aventure à l'issue inconnue. Le cinéma est une aventure vivante, une aventure dont on n'est pas sûr de revenir vivant en plus. C'est comme un alpiniste qui se met à gravir une montagne. Et nous, dans les vrais moments de danger, on sent qu'il y a quelque chose qui vient, on voit des signes qui nous portent et qui nous élèvent. Un exemple : dans *Dernier maquis*, pour des raisons de retard dans la coproduction, on décide de tourner de manière documentaire et à mesure qu'on s'approche du chantier – on n'avait pas encore fait le casting – on découvre sur place des personnages qui étaient ceux que nous avions inventés dans le scénario. Tout a alors pris sens, on savait qu'on était sur la bonne voie. Les quatre piliers de notre travail sur le tournage qui permettent d'avoir ce type d'écriture sont la patience, la persévérance, la gentillesse et la ruse. Nous sommes comme des chasseurs qui allons capturer un rêve qui nous attend, qui n'attend qu'à être matérialisé par la forme cinématographique. On se sent comme des guerriers.

Donc, les aléas du tournage génèrent diverses combinaisons. Dans le *Dernier maquis*, les personnages sont contradictoires, notamment le patron Mao.

Dans le scénario d'origine, il y avait deux frangins. Mao était divisé en deux. Je ne sentais pas l'acteur que j'avais choisi. J'ai donc pris le rôle à bras-le-corps. Ça, c'est de l'adaptation aussi. Le personnage de Mao s'est constitué pendant le tournage. D'abord, on filme le paysage. Nos personnages sont issus du documentaire, puis ils deviennent des personnages de fiction, et c'est là qu'intervient Mao. On monte les choses au fur et à mesure jusqu'à ce que le rêve s'étoffe. Il y a une stratégie.

Mao est porteur d'ambiguïtés. Il est le patron. Il est manipulateur, paternaliste, il instrumentalise la religion. Il a nommé lui-même l'imam de la mosquée sans passer par l'assemblée, ce qui soulève la controverse.

C'est ce que font toutes les mosquées du monde en ce moment. La nomination de l'imam est un problème politique de l'islam. Mao a le contrôle. C'est son entreprise, il a le pouvoir économique et financier. C'est comme les Saoudiens, les wahhabites, ils ont le contrôle économique. Et c'est eux qui refusent la démocratisation, la libération de l'islam. C'est eux qui cadennassent, qui l'enferment, qui le rendent aussi obscur. Mon islam est rouge. (...) Les musulmans doivent avoir la capacité d'inventer la démocratie dans les espaces que sont les mosquées. Chacune peut devenir une cellule et il y a là une force extraordinaire. Mais on a inventé les cellules communistes sans Dieu et on a vu



Dernier maquis (2008)

l'échec. Moi, j'ai peur de ce genre de système, ça devient toujours des systèmes totalitaires, avec ou sans démocratie. Le seul espace qui me convient, c'est vraiment l'échappée belle.

Elle est présente dans plusieurs de vos films: le canal de *Wesh Wesh!*, la rivière dans *Dernier maquis*, le bled dans *Bled Number One*.

Oui, ce film est méconnu encore. Voir à la fin les patientes de l'hôpital psychiatrique se réapproprier leur histoire confisquée par la fiction, c'est un moment unique. C'est un pur cadeau que ces femmes m'ont proposé. Nous, on était là pour capturer des présences. Les fous sont dehors, disent les femmes. Et c'est vrai que c'est un vrai monde de fous dans lequel nous sommes. Et il faut avoir une résistance inouïe pour pouvoir le supporter tous les jours.

Est-ce que vous pensez que l'idée de l'insurrection est encore quelque chose de vivant aujourd'hui?

Je crois que l'insurrection ne peut arriver que si nous sommes une masse critique suffisante de consciences libérées. Et je parle de quelque chose de planétaire. (...) Il faut transformer les déserts en oasis, inviter toutes les intelligences à tenter une expérience utopique, loin de nos mondes dévastés. Mais une insurrection pour changer cette société? Non, ça ne sert à rien. Laissons-les périr entre eux. Je n'ai pas envie que nos enfants leur servent de chair à canon. (...) Quel sens apporter à nos existences? L'économie ne définit pas tous nos rapports. C'est là où je me distingue du matérialisme marxiste. Il y a la dimension spirituelle de nos vies qui nous apporte quand même une saveur plus suave, plus douce et joyeuse. Et une possibilité de contribuer à la beauté de nos rêves.

Compte tenu de la douceur qui traverse vos films, on a le sentiment que vous avez domestiqué la peur, que votre cinéma va vers l'apaisement.

Oui. Dans *Wesh Wesh!*, il y avait de la rage. Il y a Kamel qui est assis dans l'escalier, il y a les flics qui sont encore en train de s'en prendre à un gamin. Il observe, il se lève et donne un grand coup de savate dans la porte. Et on entend l'écho dans un fondu au noir. Ça, c'est la rage de Kamel. Cette rage est toujours en moi bien entendu. (...) Notre éveil politique, il s'est fait dans la cage d'escalier. Avec cette vigilance : rester aux aguets, savoir de quelle façon on tentait de nous construire ou nous déconstruire. Il y a toujours une volonté farouche de rester digne, quitte à partir profondément dans la culture déviante. On préfère être un bandit, plutôt que d'être un bouffon.

Il y a de la sensualité dans vos films. Ils célèbrent la vie, comme dans la séquence de l'huile parfumée dans *Histoire de Judas*.

Oui, nous sommes des êtres somptueux. Arrêtons de nous considérer uniquement comme des tas de chair. Il y a au fond de

nous une sensualité, un désir charnel qui nous pousse à nous élever. Mes films sont une ode à la vie, au plaisir, à Dionysos, à la jouissance. Bethsabée répand délicatement l'huile sur les cheveux de Jésus, dans sa barbe, elle descend le long du cou, de la poitrine et la caméra descend jusqu'aux mains de Jésus tenant un bol en terre cuite. La part symbolique de notre cinéma, elle est à deviner. Elle est toujours esquissée. Elle est proposée, je n'ai pas à l'imposer.

Il y a cette séquence éclairée à la Georges de La Tour dans *Mandrin* où l'homme met un collier au cou d'une femme. On entend juste les respirations, on voit la nuque, puis la poitrine qui gonfle. Là est la grâce, dans cette dimension plus matérielle.

Oui, ce n'est pas une grâce céleste, c'est une grâce charnelle. Elle vient d'abord du corps lui-même. On a tous ça en nous, c'est à nous de le cultiver.

Et en même temps, le corps peut-être réprimé, enfermé derrière des grilles et des barbelés, comme dans *Bled Numer One*, à cause du poids des traditions.

Il faut réussir à trouver un rythme où palpiter la vie, je ne sais pas si c'est facile et à la portée de tous. Ça fait partie de nos défis, de nos recherches. Ma parole, il me faut du temps pour que je la lâche. J'ai parfois le sentiment qu'on attend de moi un discours brillant, construit, élaboré pour pouvoir soulever des aspirations. On attend aujourd'hui des cinéastes qu'ils deviennent des guides, des maîtres ou des gourous. Loin de moi cette idée. Sauve qui peut! (rires).

Un de nos collaborateurs, Marc Mercier, se demande dans son texte si l'art, aujourd'hui, est à la hauteur de ce que notre époque exige?

C'est une très bonne question. Je crois qu'aujourd'hui, il faut dépasser le cadre de l'art, vu qu'il se contente trop souvent de design et d'architecture. La sublimation passe par la prise de risque, c'est fondamental. Lorsque les hommes préhistoriques découvraient des mondes virtuels sur les parois des grottes, ils étaient en complet déséquilibre. Je crois que ce sont eux en plus les inventeurs du cinéma. Ils ont inventé l'image en mouvement grâce aux lumières, au relief. Selon la lumière, on peut avoir l'impression que ça bouge. Et il y a un public qui est là et qui regarde. Le cinéma est aussi vieux que notre monde. Ces hommes avaient une énergie incroyable. C'est ça que je veux saisir. C'était un monde magique, merveilleux et terrifiant à la fois. Et on navigue entre. C'est d'abord ça la vie. Et on nous a domestiqués pour je ne sais quelle raison. On dirait qu'on est des poules. C'est pour ça que Judas détruit les cages avec rage dans mon film. C'est à se demander s'il n'y a pas une race d'extraterrestres qui est venue nous domestiquer, qui est invisible et qui se nourrit de notre énergie. C'est d'ailleurs ce que pensaient les Indiens.

Ce qui est stimulant dans votre cinéma, c'est qu'il invite à penser; il y a de la place pour le spectateur.

Oui, il y a de la place. Moi, je fonctionne comme un paysan avec le cinéma. Je ne fais que creuser des sillons. Et on me laisse la place pour en faire des nouveaux parce que la terre est en friche. C'est tout simplement ça.

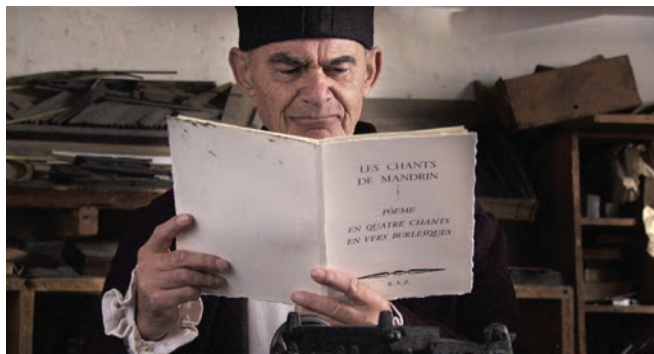
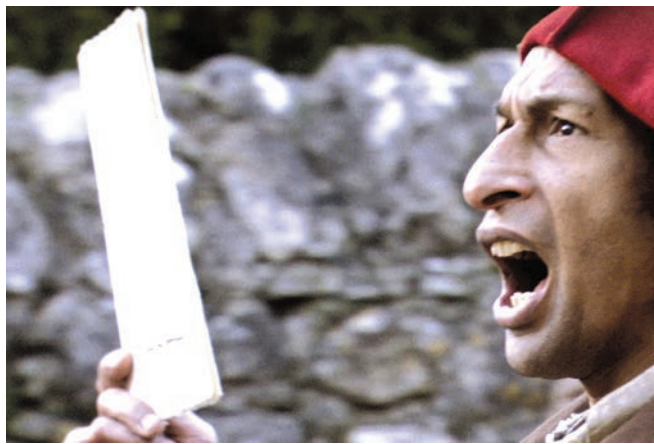
Quel regard portez-vous sur le cinéma français d'aujourd'hui?

Je crois que c'est un produit de notre époque. Il y a aussi un certain nombre de déterminismes qui, lorsqu'on les combine, expliquent l'émergence de sous-cultures. Je suis un produit de la sous-culture européenne des classes populaires. Je m'en échappe certes, mais j'en suis quand même une figure. La plupart des autres gars qui se prétendent cinéastes viennent de familles dorées qui n'ont rien d'autre à raconter que l'exposition de leur ennui et de leur mal-être.

La figure du peuple semble avoir disparu des écrans.

Et pourquoi? On ne croit plus au peuple. Il n'existe plus. Ils ont tenté de l'éclater. Le peuple, c'est le prolétariat. Maintenant, on parle de classes moyennes, de fonctionnaires. Or, le peuple, c'est celui qui participe à la richesse de la nation. C'est une force collective. Pourquoi cherche-t-on à faire en sorte que cette force soit complètement fragmentée? Parce qu'il y a une classe dominante. C'est elle qui maîtrise les médias, la culture, qui produit les armes. C'est elle qui achète notre temps de cerveau. C'est impressionnant de voir le nombre de séries que produit Lagardère. Imagine, tu travailles comme un fou, tu as les heures de transport, tu rentres à la maison, tu as tes enfants qui braillent, tu allumes la télé, tu tombes sur une série asservissante... et tu fais ça toute ta vie! Quel est l'espace pour la poésie, pour la réflexion et pour la beauté du monde? 24

Entretien effectué au Festival du nouveau cinéma, le 17 octobre 2015.



Les chants de Mandrin (2011)