

Le cinéma expérimental à la puissance dix

Philippe Gajan, Pierre Hébert, Marcel Jean et Jacques Kermabon

Numéro 134, octobre–novembre 2007

Le cinéma expérimental aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17277ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gajan, P., Hébert, P., Jean, M. & Kermabon, J. (2007). Le cinéma expérimental à la puissance dix. *24 images*, (134), 18–23.

Le cinéma expérimental à la puissance dix

Textes de Philippe Gajan (P.G.), Pierre Hébert (P.H.),
Marcel Jean (M.J.) et Jacques Kermabon (J.K.)

Dix cinéastes expérimentaux. Dix pratiques, certaines convergentes, certaines évoluant dans un espace unique, en opposition aux autres ou indépendamment d'eux. Dix artistes contemporains, toujours actifs, qui nous inspirent. Délibérément, nous avons choisi d'ignorer les vétérans, les maîtres à penser et à filmer, ceux qui déjà ont écrit l'histoire, les Kubelka, les Snow et les Rimmer. Nous aurions pu en choisir dix autres, nous regrettons d'ailleurs déjà de ne pas avoir écrit à propos de Jurgen Reble, de Mike Hoolboom, de Marcellus Lima, de David Russo, de Gariné Torossian, de Martin Arnold, de Gary Popovich. Qu'à cela ne tienne, nous avons choisi.

Patrick Bokanowski



Au bord du lac

On l'a peu dit : la naissance au cinéma de Patrick Bokanowski est contemporaine de réflexions qui, dans la lignée de celles menées autour de la peinture, insistent sur le caractère idéologique (= bourgeois) de la caméra aux réglages optiques hérités du Quattrocento. Si la pertinence de ces théories (Marcellin Pleyne et Jean-Louis Baudry dans *Cinéthique*, Jean-Louis Comolli dans les *Cahiers du cinéma*) est aujourd'hui passablement émoussée, le mystérieux attrait de l'œuvre de Bokanowski, réplique plastique de ces questions, demeure intact.

L'artiste – il est aussi peintre et photographe – a décrit lui-même les limites de l'objectif photographique, auquel il préfère des « subjectifs » de sa fabrication : « Les progrès depuis 1870 ont consisté à associer de mieux en mieux les lentilles, à faire de meilleurs calculs de leurs combinaisons, de leur composition chimique, etc., pour obtenir la même chose, sous-entendu (implicitement) une "bonne image du réel", du réel "objectif" et scientifique. Mais existe-t-il une image scientifique réelle et objective du monde extérieur? Si on pousse sa définition, on s'aperçoit qu'elle n'existe pas. Elle n'existe

que pour certaines nécessités : on a besoin d'une image pour telle ou telle chose, on peut la perfectionner¹. »

Bokanowski n'a accepté de formaliser les conceptions qui l'animent que tardivement tant l'essentiel pour lui était de forger ses propres outils et de faire naître des mondes à nuls autres pareils. Commenant par un travail sur les lentilles de la caméra, les filtres, les surimpressions, Bokanowski a joué ensuite d'images captées dans des miroirs bosselés avant de découvrir les ressources du numérique. Mais toute cette cuisine mystérieuse, laborieuse sans doute, importe infiniment moins que ce qu'elle permet d'offrir à notre regard, l'inquiétante étrangeté faite monde, des scansion visuelle au pouvoir hypnotique portées par la musique électroacoustique de Michèle Bokanowski, une diffraction plus ou moins lointaine de notre univers. *La femme qui se poudre* (1972), *Déjeuner du matin* (1974), *L'ange* (1982) orchestraient des actions énigmatiques surgies de ténèbres. Son cinéma, en effet, a d'abord eu les couleurs de cauchemars compulsifs. Il s'est ensuite confronté à la lumière du jour, y transmuant les matières (*La plage*, 1992), reconfigurant la réalité, la faisant miroiter (*Au bord du lac*, 1993) et danser (*Le canard à l'orange*, 2002, festival de couleurs aux allures de fable, mais à la morale insaisissable).

Pour évoquer ses films, on cite volontiers des peintres. Car nous manquons d'imagination. Quoique bien seul, Bokanowski nous offre la preuve éclatante que le cinéma aussi peut se délier de la narration sans devenir abstrait et porter sur le monde un regard aussi libre que celui que dessine le pinceau. – J.K.

1. Patrick Bokanowski, « Réflexions optiques », *Revue et corrigée*, n° 8, printemps 1991, repris dans *Bref*, n° 11, novembre 1991, p. 34-38, puis dans *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Nicole Brenez et Christian Lebrat (dirs.), La Cinémathèque française, Paris / Milan, Marzotta, 2001, p. 486-489.

Thorsten Fleisch



Gestalt

Né à Coblenze, en Allemagne, en 1972, Thorsten Fleisch réalise dès l'école secondaire des expériences en utilisant la pellicule Super 8. Étudiant à Francfort à partir de 1994, il a pour professeurs Peter Kubelka et Robert Breer, ultimes références qui vont marquer son œuvre. Si les films réalisés en Super 8 entre 1994 et 1998 ont encore un caractère scolaire, misant parfois sur un sens de la provocation un peu potache (dans *Firefist*, 1998, il met le feu à son propre poing), les œuvres suivantes ont une remarquable rigueur conceptuelle et un haut degré d'achèvement.

Fleisch réalise des expériences cinétiques en explorant les possibilités plastiques de la matière, s'attardant dans chacun de ses films à un élément particulier : pour *Silver Screen* (2000) il filme du papier d'aluminium, pour *Kosmos* (2004) il observe la formation de cristaux tandis qu'*Énergie* (2007) résulte de l'exposition de papier photographique à des décharges électriques.

Le corps devient source de matière picturale dans *Bloodlust* (1998), l'artiste utilisant son propre sang pour imprimer des motifs sur la pellicule transparente. Ce travail tirant parti d'un matériau organique se poursuit dans *Skinflick* (2001), qui repose sur divers procédés de filmage de la peau ou d'enregistrement des marques laissées par celle-ci. Réalisé par ordinateur, primé à Ars electronica et dans quatre autres festivals, *Gestalt* (2003) est l'élégant résultat d'une démarche mathématique, des quaternions quadridimensionnels étant visualisés à la suite de leur projection informatique dans un espace à trois dimensions.

L'œuvre abondante de Thorsten Fleisch est complétée par plusieurs expériences de cinéma élargi, parmi lesquels on compte la réalisation en 1997 d'un *Antifilm*, l'artiste ayant manipulé de l'amorce noire Super 8 de diverses façons (retrait de certaines perforations, collage de segments dont les perforations sont du côté opposé, etc.) de manière qu'en cas de projection, le film en vienne à s'autodétruire plutôt que de révéler «son âme sombre». — M.J.

Thorsten Fleisch possède un site Internet (www.fleischfilm.com) très complet permettant de télécharger l'ensemble de ses réalisations en fichiers de bonne qualité.

Cinéaste néerlandais, Gerard Holthuis est né en 1952. En 1999, son film *Hong Kong* frappait un grand coup, parcourait la planète des festivals et raflait un nombre considérable de prix. Proposition simple en apparence, le film décrivait, du point de vue du passager, l'approche et l'atterrissage d'un avion à l'aéroport de Kai Tak au milieu de Hong-Kong et de ses gratte-ciel.

À l'instar de ce coup de maître, l'ensemble du travail d'Holthuis porte la marque d'un gentleman esthète un tantinet obsessionnel, en même temps que celle d'un géographe contemplatif. *The West (SFO)* en 2000 avait l'allure d'un road-movie dans les déserts américains. Par la suite, l'artiste transporte sa caméra et sa solitude dans les fonds marins. L'œuvre qu'il ramène s'intitule *Careless Reef* (2004-2006) et comporte quatre parties. Et si trois d'entre elles («Marsa Abu Galawa», «Abu Kiffan» et «Careless Reef») nous entraînent dans les riches profondeurs colorées de la mer Rouge, la quatrième, «Preface» (2005), la bien nommée, nous renseigne sur tout le travail du cinéaste : à l'écran, des petites filles fixent l'objectif. À mesure que croît le bruit d'un avion à réaction, leur regard se voile. L'effet est saisissant, à se demander quel film d'horreur se déroule hors champ. Le cinéma d'Holthuis est donc affaire de regard, de ce que l'on voit dans un

Gerard Holthuis

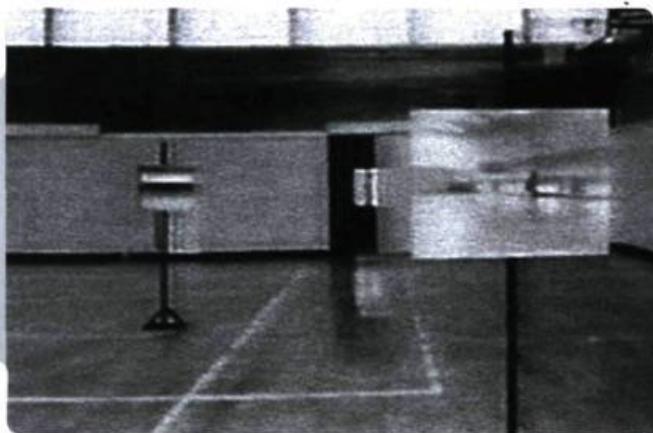


«Preface»

visage, de ce qu'il nous révèle ou de ce qu'on croit qu'il nous révèle, mais plus largement de notre regard de spectateur qu'il lave à grands coups de paysages grandioses pour nous enjoindre d'aller au-delà des apparences. En ce sens, la quête d'Holthuis d'un cinéma pur se double d'une quête de virginité du regard, du sien comme du nôtre. — P.G.

On peut se renseigner sur le cinéaste aux adresses suivantes : www.filmstad.com/holthuis/holthuis.html; et www.freewaves.org/artists/g_holthuis/.

Takashi Ito



Spacy

Takashi Ito est né en 1956, à Fukuoma au Japon. Il étudie au Département d'art et de technologie de l'Institut de design de Kyushu, sous la direction du cinéaste expérimental Toshio Matsumoto, qui exerce une forte influence sur ses premiers films. Avant même la fin de ses études, il réalise *Spacy* (1981-1982) qui lui vaut une renommée importante tant au Japon qu'en Europe. Il s'agit d'une remarquable entreprise de déconstruction de l'espace d'un gymnase vide, le cinéaste y ayant pris 700 photographies qui ont ensuite été animées pour créer des mouvements

de va-et-vient selon différents axes. Les photos sont elles-mêmes mises en scène, étant placées sur des lutrins disposés çà et là dans le gymnase vers lesquels la caméra plonge pour continuer son mouvement vertigineux à l'intérieur de la photographie animée qui s'y trouve. Il en résulte une incroyable mise en abyme de l'espace du gymnase, qui s'en trouve complètement transfiguré.

La suite de l'œuvre de Takashi Ito se situe entre les deux pôles que sont la déconstruction et la transfiguration de l'espace. Le formalisme de ses premiers travaux est peu à peu infléchi pour développer un univers de plus en plus fantasmagique. À l'animation et à la mise en scène des photographies s'ajoutent les techniques du « time lapse », de la pixillation et de très longues expositions en vue d'obtenir des effets de fulgurances lumineuses. Au cours des années, son langage s'enrichit de tous ces nouveaux procédés sans rien abandonner du travail initial sur l'espace. Il en résulte une œuvre d'une grande cohérence où l'auteur opère constamment dans la zone d'indistinction entre l'animation et la prise de vues réelles. *Zone* (1995) constitue à cet effet une réussite particulière. Dans ce cas, une sorte de pantin attaché sur une chaise, des objets et des photographies sont mis en scène dans un décor complètement fabriqué alors que les premiers films prenaient toujours comme argument des espaces réels. Il s'en suit la création d'un univers fantasmagique où la dimension introspective et autobiographique semble importante. — P.H.

Originaire du Vermont, ancien étudiant de l'Art Institute of Chicago, stagiaire auprès de Valie Export en 2004, Peter Miller vit et travaille à Vienne, en Autriche, où il a étudié avec Peter Tscherkassky. Il est également photographe ; son œuvre cinématographique explore les éléments constituant le dispositif cinématographique : lentille, lumière, clignotement, spectateurs, projection, etc. Si ce travail conceptuel est particulièrement éloquent dans ses installations cinématographiques (il en a présenté neuf entre 2004 et 2005), ses films découlent tout de même largement de cette prise de position. *Panamainting* (2002) repose sur le face à face de Miller avec le peintre Leslie Baker, le cinéaste filmant un portrait de l'artiste au travail tandis que celle-ci peint un portrait de Miller à la caméra. Aussi conceptuel et ludique, *Tails Out* (2003) est un palindrome cinématographique visant à confondre les projectionnistes (qui sont amenés à croire que le film est projeté à l'envers), mais qui ne peut d'aucune façon être projeté ainsi. Réalisé en 2005, *JFK* constitue une nouvelle proposition faite au moyen de la bande-annonce du film d'Oliver Stone. *Projector Obscura* (2005) est, pour sa part, un sommet dans l'œuvre de Miller. Le cinéaste y tourne à l'aide d'un projecteur 35 mm plutôt que d'une caméra, transformant la cabine de projection en chambre noire et filmant l'intérieur d'une salle de cinéma. Sept salles ont ainsi été l'objet de tournage, dont le célèbre Biograph Theater (là même où John Dillinger fut tué) le soir de sa fermeture

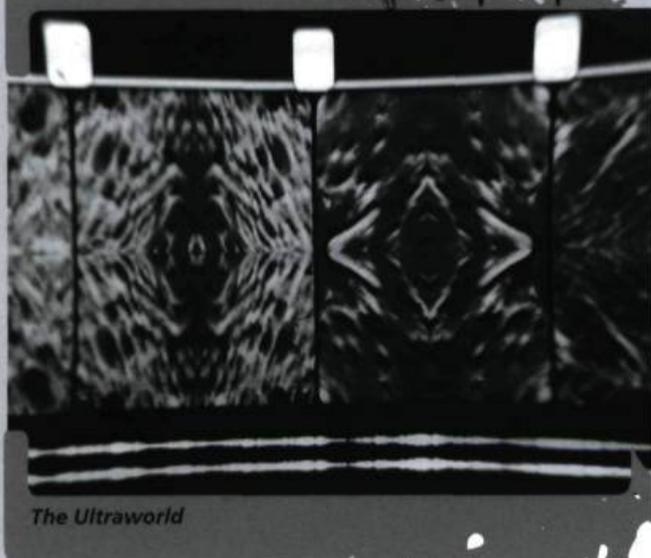
Peter Miller

Projector Obscura

le 9 juillet 2004. Peter Miller travaille actuellement à un film intitulé *Firefly*, dont la pellicule vierge est exposée à la présence de lucioles. — M.J.

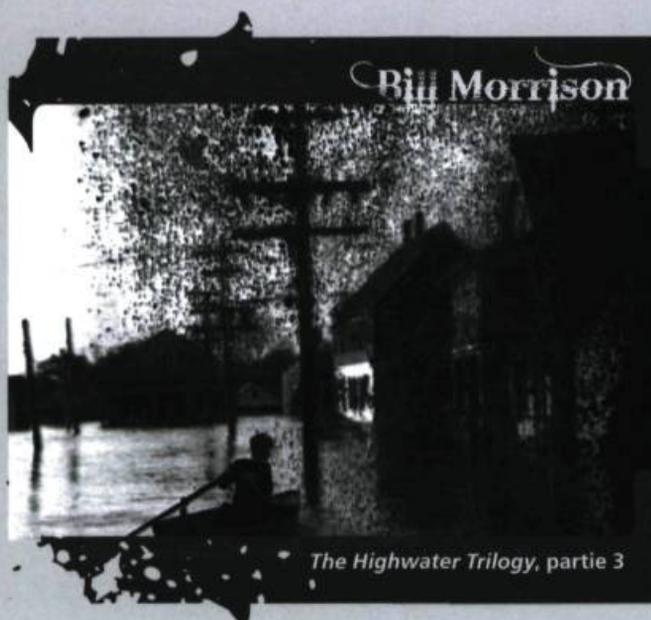
Un site Internet très complet donne accès à l'ensemble des travaux de l'artiste : www.petermiller.info

François Miron



The Ultraworld

Fort de plus de vingt ans d'une pratique soutenue et cohérente du cinéma expérimental, François Miron fait figure d'exception dans le panorama cinématographique québécois. Étudiant, puis enseignant à l'Université Concordia, il joue d'évidence un rôle dans l'apparition d'une jeune génération de cinéastes rompus à l'utilisation créative de la tireuse optique. *Optical Surgery* (1987) et *The Square Root of Negative Three* (1991) sont caractéristiques de sa première manière, qui culmine avec l'imposant et ambitieux *The Evil Surprise* (1994), dont les seize minutes sont un assemblage baroque de « found footage », traité avec une véritable attitude anarchiste et dont l'humour noir rappelle inévitablement Lipsett. L'abondance des effets spectaculaires laisse paraître le goût marqué du cinéaste pour le cinéma « gore » et la culture nocturne. Assumant avec délectation l'héritage psychédélique, Miron pratique de façon systématique le détournement de sens tout en explorant la question de la perception. *Dimal Universal Hiss* (1989), qui fait une grande place au clignotement,



The Highwater Trilogy, partie 3

Bill Morrison

appartient à cette veine, tout comme le très réussi *What Ignites Me, Extinguishes Me* (1990), exercice élaboré reposant largement sur la reprise en boucle et le refilage de quelques plans tournés dans un édifice en ruine. Film de paysage, *The Ultraworld* (1997) marque une certaine rupture, l'artiste démontrant la capacité du dispositif cinématographique à transformer la perception d'une réalité. Ici le filmage, le montage et la manipulation de la pellicule provoquent la destruction de la quiétude d'un paysage sauvage. Présent de manière constante sur la scène du cinéma expérimental nord-américain (ses œuvres ont été présentées et parfois primées au Ann Arbor Film Festival, au Chicago Underground Film Festival, au Humboldt International Short Film Festival), Miron ne bénéficie pourtant pas de la reconnaissance locale qu'il mérite. Pour *Hymn to Pan* (2007), il s'inspire d'un poème de l'écrivain et occultiste anglais Aleister Crowley, rappelant du même coup sa parenté d'esprit avec Kenneth Anger. Sa fascination pour l'horreur se cristallise par ailleurs dans la réalisation, en 2006, du long métrage *The 4th Life*, décrit comme un « thriller saphique ». — **M.J.**

Signalons que François Miron possède un site Internet riche en informations : www.filgrafix.com.

Certains ont parlé d'une « esthétique des ruines » pour définir le travail du cinéaste américain Bill Morrison. L'expression est riche de sens. Mieux encore, elle est juste, Morrison travaillant à élaborer une œuvre sur les restes et les fragments d'un cinéma ancien, cela avec une verve poétique exceptionnelle. Né en 1965, à Chicago, Morrison s'est fait connaître à partir du début de la décennie 1990 grâce à ses collaborations aux spectacles du Ridge Theater de New York. Pour ces événements théâtraux, Morrison a réalisé des courts films au moyen d'éléments trouvés (*The Night Highway*, 1990; *The World Is Round*, 1994), créant déjà son style propre, empreint de méditation mélancolique. *The Film of Her* (1996), sorte de documentaire expérimental portant sur la redécouverte de la collection des *paper prints* à la Bibliothèque du Congrès de Washington, constitue un moment charnière dans l'œuvre de l'artiste. À partir de là, Morrison s'interroge plus intensément sur la disparition des films et porte son attention sur les possibilités que permet la pellicule usée, décomposée, corrodée. *The Mesmerist* (2003), *Light Is Calling* (2003) et, surtout, l'imposant *Decasia: the State of Decay* (2002) sont caractéristiques de la façon dont Morrison parvient à exploiter le potentiel plastique des moisissures qui attaquent le film et font bouillonner l'émulsion. L'entropie devient alors la force centrale d'un art aux accents fantomatiques. C'est ainsi que Morrison dira de *Decasia* qu'il s'agit d'une « réflexion sur la lutte de l'homme pour transcender sa finitude, cependant que le tissu de son monde se désintègre devant nos yeux. » En 2006, le cinéaste termine *The Highwater Trilogy*, collage tragique d'actualités de l'époque du cinéma muet qui se déploie telle une symphonie visuelle. Encore une fois, le génie rythmique de Morrison s'impose et contribue à créer une sorte de mythologie de la fragilité du monde et du désastre imminent. — **M.J.**

Signalons qu'une édition DVD de *Decasia* est disponible au Canada pour environ 30 \$.

Il semble y avoir deux parties distinctes dans l'œuvre du cinéaste allemand Matthias Müller (né en 1961) : celle qui lui appartient en propre depuis 1989 (*Aus der Ferne – The Memo Book*) – et on pense par exemple à *Pensão Globo* (1997), à *Vacancy* (1999) ou plus récemment à *Album* (2004) – et celle qu'il coréalise avec Christoph Girardet depuis 2000 (*Phoenix Tapes*).

Commençons par ces fameux *Phoenix Tapes*. Girardet et Müller ont, depuis, acquis une réputation de presque « superstars » de l'expérimental : dans *Phoenix Tapes* ils classifiaient, remontaient et revisitaient l'œuvre de Hitchcock, ce qui a eu pour effet de favoriser la circulation de l'œuvre, mais aussi son accessibilité. Leur travail commun est désormais attendu et acclamé partout dans le monde et se poursuit dans la même veine du *found footage* (souvent hollywoodien), de la classification ou du recyclage. Leur dernière œuvre en date par exemple, *Kristall* (2006), était composée de scènes d'alcôve, de boudoir ou encore de chambre à coucher puisées dans un impressionnant répertoire de cinéma commercial (années 1950 et 1960). Le point commun de ces scènes était le rôle central qu'y tenaient un ou plusieurs miroirs, témoins passifs de scènes conjugales mémorables ou encore reflets de l'âme tour à tour explorée ou noire du ou des protagonistes. On n'insistera pas sur le côté à la fois ludique (à quel film appartient cette scène?), séducteur et efficace de ces films. Quand l'expérimental joue sur la nostalgie de l'âge d'or...

Il en est tout autrement en apparence de l'œuvre solo de Müller. À la fois intime, délicate, elle s'apparenterait presque au *home movie*, à l'album de vacances ou de famille, comme l'indique le titre de son dernier travail solo de 2004, prétexte à la fois pour



Kristall

percer les mystères du monde et arpenter de nouveaux territoires du regard. On pense par exemple à *Vacancy* qui mêle des images de la décennie 1960 à Brasilia à celles du voyage effectué plusieurs années plus tard par le cinéaste. La ville de l'utopie y apparaît curieusement vide ou plutôt vidée. Ce faisant, le cinéaste se réapproprie les lieux et l'atmosphère unique de l'endroit à la manière d'un jardin secret.

Pourtant entre l'œuvre commune Müller-Girardet et celle que le premier crée en solo, il y a des constantes. Dans les deux cas, le cinéma de Müller fige la mémoire et ouvre à de nouvelles significations, par le montage. Il est à la fois précieux et dense... – P.G.

Pour en savoir plus : www.canyoncinema.com/M/Muller.html ou encore www.fdk-berlin.de/en/arsenal-experimental/artists/matthias-mueller.html.



Originaire de Winnipeg, Solomon Nagler a travaillé avec des coopératives de cinéma à Winnipeg, à Toronto, à Vancouver et à Varsovie. Il a été particulièrement un membre très actif du Winnipeg Film Group où il a donné de nombreux ateliers de cinéma expérimental et de travail direct sur la pellicule. Après

plusieurs années d'études à l'Université Concordia à Montréal, il est devenu professeur de production cinématographique à l'université NSCAD, à Halifax.

Son travail cinématographique comprend des prises de vues réelles, des effets de surimpression et autres manipulations optiques, ainsi que des interventions graphiques faites directement sur la pellicule. Son style personnel est particulièrement marqué par ce travail sur la pellicule. Il ne s'agit pas pourtant d'interventions que l'on pourrait assimiler à de l'animation au sens courant du terme. Son but semble surtout d'affirmer la matérialité de la bande de cellulôïd et de repousser les images réelles derrière un barrage de « bruit visuel » qui leur donne un caractère fantomatique et immémorial.

Même s'il tourne lui-même ces images réelles, il semble vouloir les traiter comme du métrage trouvé (*found footage*) déjà usé par le passage du temps, images lacunaires, abimées, parfois difficilement lisibles, sur le point de s'effacer définitivement. Ses images sont souvent presque abstraites, mais elles gardent toujours un lien de tension avec un fil narratif qui suit un cours paradoxal et hachuré. Il s'agit explicitement d'un travail sur l'identité et la mémoire. Le cinéaste a une prédilection pour les paysages désolés des Prairies et les immeubles abandonnés ou en ruine. Son site

Peter Tscherkassky



L'arrivée

La présence est triplement emblématique dans ce survol. Emblématique parce qu'il est un des fleurons de la vitalité de l'avant-garde autrichienne aux côtés de Martin Arnold, de Gustav Deutsch, de Dietmar Brehm, de Lisl Ponger et de bien d'autres (voir le catalogue de Sixpackfilm – www.sixpackfilm.com –, distributeur des œuvres de cette avant-garde). Emblématique également par son rapport à la figure tutélaire du mouvement, Peter Kubelka, qu'il rencontre en 1993 avant de lui consacrer un ouvrage, de même que par ses liens avec les actionnistes viennois, à qui il paiera son tribut dès son premier film *Aderlaß*, en 1981, ou encore par sa relation au cinéma structurel (*Liebesfilm*, 1982). Emblématique enfin et surtout parce que sa pratique pourrait très bien constituer une façon d'envisager

l'histoire contemporaine du cinéma expérimental après l'âge d'or du cinéma structurel, après Brakhage et Kubelka, après la modernité cinématographique... Un cinéma de l'après, mais surtout un cinéma en résistance qui, pour ne pas renoncer devant les avancées de l'électronique (vidéo et images générées par ordinateur), va déclarer sa matérialité.

Cette matérialité constitue le centre de la pratique de Tscherkassky et s'est manifestée dès le départ par l'utilisation du Super 8, format né au milieu des années 1960, libre de références sinon celles qu'offraient le cinéma amateur et le film de famille (avant que la vidéo ne prenne le relais). Il fut un terrain de jeu idéal pour toute cette nouvelle génération de cinéastes expérimentaux, qu'ils soient new-yorkais, berlinois ou viennois, même si Tscherkassky ne l'utilisa pas à des fins documentaires. Car avant tout l'œuvre de Tscherkassky, par la suite en 16 et en 35 mm (parfois même en cinémascope), est un monument dédié au cinéma. Ce monument se décline selon deux principaux modes : l'utilisation du *found footage*, c'est-à-dire la réutilisation de matériel préexistant, et les théories psychanalytiques de Lacan appliquées à l'identification et au voyeurisme. Ces deux fondements sont les points de départ de la majorité de ses films, comme *tabula rasa* (1987-1989) ou *Dreamwork* (2001). Citons encore l'un de ses films phares, *Outerspace* (1999), qui déconstruit un film hollywoodien mettant en vedette Barbara Hershey en se débarrassant de l'intrigue pour ne retenir que ce qui fonde les mécanismes de la peur. – P.G.

L'œuvre de Tscherkassky est distribuée par Sixpack (Vienne), Lightcone (Paris) et Canyon Cinema (San Francisco).

Internet loge d'ailleurs à l'adresse cinemaofruins.com. Dans son film *Untitled 2 (The Last Jew in Edenbridge)*, 2003, la caméra suit un vieil homme qui déambule dans une synagogue abandonnée, un cimetière, etc. La méditation sur les traces fugitives de l'identité juive dans l'Ouest canadien est un thème récurrent de son œuvre tout comme l'intérêt pour les personnages ayant atteint « l'âge de la mort » (*A Treatise on Prairie Mysticism*, 2001, *Perhaps/We*, 2003, *The Sex of Self-Hatred*, 2004 et *Fugue Nefesh*, 2007).

Son dernier film, *Fugue Nefesh*, réalisé en 35 mm et présentant un effort de mise en scène complexe, est de loin son œuvre la plus ambitieuse. – P.H.