

EVERYDAY MADONNA

Compétition internationale
Première mondiale

Nadim Asfar



Comment est né le film ? Je suis parti d'un besoin d'enregistrer la trace de détails familiers dans mon appartement. Ce que je regarde quand je bois mon café, quand je me réveille, quand je rentre chez moi. Le rituel du passage de la lumière par cette fenêtre, le mur où elle se pose, la couleur qu'elle produit selon les saisons. Par nature, je suis constamment à la recherche d'images qui apparaissent et disparaissent, qui me frôlent. C'est cette expérience-là que j'ai voulu mettre en forme. Le parcours dans l'appartement, les objets sont en fait un miroir de mon expérience corporelle dans cet intérieur. C'est en sens que je dis parfois qu'il y a dans ce film comme une chorégraphie : le déplacement de mon corps, ce que je vois au cours de ce déplacement, un certain rythme, des points d'arrêts, de répétitions. Durant la guerre de juillet 2006, et à chaque crise traversée au Liban, j'ai eu cette angoisse que ces émotions fugitives, qu'un certain mouvement de ma vie, demeurent sans trace, parce qu'elles sont par nature difficiles à saisir. Le sentiment d'urgence, et la fragilité du présent m'ont poussé à tenter de représenter ce caractère insaisissable. Dans une première étape, j'ai erré dans cet appartement, sans filmer. Dès que j'ai commencé à filmer, je suis rentré dans une forme de fétichisme du réel, et je me suis attaché à une observation et une conscience très aiguës. Je suis devenu une caméra. Je me demandais : peut-on écrire une image par une image ?

Journal intime, le film ne laisse pourtant pas d'espace aux mots. Le film est davantage un autoportrait qu'une autobiographie. C'est pour cela qu'il y a peu de place accordée au récit. Il y a de la description, un assemblage, un bricolage de formes. Les mots devraient plutôt naître chez le spectateur qui cherche le sens de ce qui est devant la caméra. Le film reconstitue un temps où la parole est retenue. Les mots sont trop justes, ils perturberaient l'égarement, l'incertitude, l'abstraction que donnent leur absence et l'omniprésence du temps de la caméra. Je dois dire aussi que je n'aurais rien à dire dans ce film à travers des mots. À aucun moment, je n'y ai même songé. Il s'agit dans ce film de montrer ce que je vois, et de faire entendre ce que j'entends. Comme dit Merleau-Ponty : de laisser « rêver une ligne ». Il ne s'agit pas de dévoiler ce à quoi je pense. Plutôt d'aborder la pensée en soi, qui est un espace en soi. On peut dire simplement qu'il y a 39 minutes de non-dits. Les mots seraient dans un autre film que je n'ai pas pensé faire.

Quelle est la valeur du hors champ pour vous ? Le film est construit sur le rapport entre le champ et le hors champ. Mon corps lui-même est hors champ, mais il avance et se projette dans le champ visible. Le film est le contact des deux. Le cadre est très important. En étant là, le cadre dit surtout qu'il n'est pas ailleurs. Il y a une présence, ici, et une abstraction volontaire, ailleurs. Ceci définit une certaine perception obtuse de l'espace et du temps. C'est tout le sens de la subjectivité. Le hors champ serait dans ce film ce qui est autour de mon corps, peut-être pas de l'ordre du visible. Madonna aussi est hors champ. C'est avec cette qualité, je pense, qu'elle active une tension physique et matérielle qui équilibre le sentiment de disparition et d'évanescence de certaines images.

Pourquoi Madonna ? Madonna était mon postulat de départ. En me demandant ce qui resterait de moi dans ce lieu, je me suis dit que c'est probablement la musique sortie des écouteurs de ma stéréo, que mes murs ont absorbée. C'est assez impalpable comme trace. Et autant il y a eu Bach ou Schoenberg qui ont habité cet espace, autant il y a eu Madonna. Or, je voulais dans le film avoir quelqu'un. Il ne s'agit plus uniquement de musique. Elle est un contrepoids physique. Elle fait certainement partie de mon enfance. Quand mes parents écoutaient les nouvelles de guerre, moi je regardais plutôt de son côté à elle, elle m'amusait. Plus tard, elle a accompagné mon adolescence, mes voyages, mes amours, mon travail. C'est un fait. Madonna n'a jamais été à mes yeux un phénomène de masse, mais une figure personnelle. Quand j'ai commencé à filmer, tous les plans contenaient des couches de chansons enfouies, irrégulières, lointaines, et je trouvais fondamental le corps à corps de ses chansons avec le lieu. Ça a été un choix difficile. Je suis bien conscient que Madonna est évidemment très connotée, elle représente une multitude de choses. Un des défis était justement d'extraire de cette multitude une charge intime, singulière. J'ai décidé de garder le son direct des plans dans le film, en me disant que c'était un défi de confronter l'expérience individuelle au phénomène de masse. Voir si je pouvais amener le public à ne pas voir Madonna, mais quelque chose d'autre qui me ressemblerait davantage, plus inquiétant, plus douloureux, plus autiste. Je ne demande pas aux gens d'écouter Madonna, mais de me regarder l'écouter. C'est un peu fou.

Pourquoi cette distance vis-à-vis du conflit, néanmoins bien présent ? La réponse est dans votre question. Le conflit est absent, mais il est bien présent. Il fait partie des non-dits et du hors champ, de ce qui me pousse à faire le film, il est derrière moi, derrière la caméra, je lui tourne le dos. Je suis né en 1976. Jusqu'en 2006, j'ai vécu la guerre par intermittence, sur place, et dans l'exil. Sous toutes ses formes, à tous les âges. Je suis à un point où le conflit politique, les armes, les combattants, les dates, les avions n'ont plus aucun sens. Le conflit m'a transpercé, il est devenu une interrogation existentielle, et non plus un événement historique ou social. Ça me touche dans ma condition, dans ma perception

du réel. Si j'avais clairement intégré le conflit dans ce film, ça aurait défini un espace-temps précis. Le film tente justement de situer un espace-temps dans un domaine différent : le huis clos du corps, de la pensée, des images, de ce va-et-vient entre l'absence et la présence. C'est l'art qui m'intéresse, ou plutôt le recours à l'expression à travers les films et les photographies, pas le discours sur le conflit.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

What sparked the film? *I started from a need to record the traces of familiar details in my flat. What I look at when I drink my coffee, when I wake up, when I come home. The ritual of the light passing through the window, the wall where the light falls, the colours that changes with the seasons. I am naturally constantly looking for images that appear and disappear, images that cross my path. It is this experience that I wanted to bring to bear. Going around the apartment, the objects that are a true reflection of my physical experience in that interior. In a way this is what I sometimes call choreography in the film: how my body moves through the space, what I see whilst I move, a certain rhythm, points at which I stop, repetitions. During the war in July 2006, and each time there was a crisis in Lebanon, I was worried that these fleeting emotions, a certain moment in my life was passing without leaving a trace, because moments are by their very nature difficult to capture. The feeling of urgency and the fragility of the present pushed me to attempt to represent their ungraspable character. At first, I wandered around the apartment without filming. As soon as I started filming, I entered into a form of realistic fetishism and I became focused on observations and an extremely heightened awareness. I became a camera. I asked myself: can we write image by image?*

A diary - the film doesn't leave space for words. *The film is more a self portrait than an autobiography. That is why so little of it is given over to text. There is a description, an assembly, a mish mash of shapes. Words should rather come to the audience who are trying to make sense of what they see in front of the camera. The film recreates a time where words are unspoken. Words are too precise, they disturb the confusion, incertitude and abstraction of their absence against the omnipresence of the camera. I should add that I had nothing to say with words in the film. I didn't even think about it for a moment. It's a film showing what I see, and hearing what I hear. As Merleau-Ponty said: "to let a line dream". It is not a question of revealing what I am thinking, but rather of approaching thought per se, which occupies its own space. We can just say that there are 39 minutes of what is not said. Words would be in another film that I didn't think of making.*

What is important about what is off camera for you? *The film is constructed upon the relationship between what is on and off camera. My body itself is off camera, but it advances and projects itself on camera. The film is the point of contact between the two. The frame is very important. The very fact of being there implies that it is not somewhere else. There is a presence here and a voluntary abstraction elsewhere. This defines a certain obtuse perception of space and time. It is the very definition of subjectivity. What is off camera is what is around my body, perhaps not in the realm of what is visible. Madonna is also off camera. It is this quality, I believe, that activates the physical and material tension that balances the feeling of disappearance and evanescence of certain images.*

Why Madonna? *Madonna was my point of departure. By asking myself what was left of me in this place, I said to myself it was probably the music that came out of my stereo headphones that my walls had absorbed. It was a fairly a impalpable trace. That said there was also Bach or Schoenberg who inhabited the space along with Madonna. So I wanted to have someone in the film. It's not just about the music. She is a physical counterbalance. She is part of my childhood. When my parents were listening to news of the war, I saw things from her point of view, she amused me. Later, she accompanied me through my adolescence, my travels, love and work. It's a fact. Madonna, in my eyes, was never mass entertainment phenomenon, but a personal figure. When I started filming, all the shots contained layers of buried, random, far off songs, and my place went hand in hand with her songs. It was a difficult choice. I am well aware that Madonna is obviously steeped in connotations, she represents a multitude of things. One of my challenges was precisely to extract something that was charged with singular intimacy. I decided to keep the direct sound of the shots in the film, considering that it was a challenge to confront individual experience and a figure of mass entertainment. To see whether I could stop the audience from seeing Madonna, but something else that resembled me more, something more unsettling, more painful, more autistic. I don't ask them to listen to Madonna, but to watch me listening to her. It's a bit crazy.*

Why the distance with the conflict, which is nonetheless palpable? *The answer is in your question. The conflict is absent, but certainly present. It is part of what is left unsaid and off camera and one of the things that made me make the film, it is behind me, behind the camera, I am turning my back on it. I was born in 1976 and up until 2006, I lived through the war intermittently, both there and in exile, through all its guises, at every age. I have reached a point where the political conflict, arms, soldiers, dates, planes have lost all meaning. The conflict has gone right through me, and become an existential question and no longer a historical or social event. It has affected my condition and my perception of reality. If I had explicitly integrated the conflict in my film, it would have been to define a precise time and space. The film is actually an attempt to situate time and space in a different sphere: the microcosm of the body, of thought, images and the toing and froing between absence and presence. It is art that interests me, or rather the recourse to expression through film and photography, not a discourse on the conflict.*

Interviewed Rebecca De Pas

