



L'HARMATTAN ET TRIPTYQUE FILMS PRÉSENTENT / PRESENT

Maalich

UN FILM DE / BY THOMAS JENKOE



L'HARMATTAN VIDÉO & TRIPTYQUE FILMS
sont fiers de vous annoncer la sortie en DVD/VOD de

Maàlich

un film de Thomas Jenkoe - 1h25, HD, 4/3, 2013

Version française & version sous-titrée en anglais

BONUS

Bande-annonce du film (2 min.)

une Passion, court métrage de Thomas Jenkoe (7 min.)

<http://tinyurl.com/maalich-harmattan>



L'HARMATTAN ET TRIPTYQUE FILMS PRÉSENTENT / PRESENT



UN FILM DE / BY THOMAS JENKOE



<http://harmattantv.com/>

<http://trptyquefilms.com/>



NICOLE BRENEZ à propos de **Maàlich**



« En 1926, pour replacer le cinéma à la hauteur des enjeux historiques qui lui sont contemporains, Alberto Cavalcanti réalise la première des Symphonies urbaines, **Rien que les heures**. Il s'agit de déchirer les clichés et de recommencer la représentation au nom de la souffrance concrète des exclus : une vieille mendiante parcourt le film, petite silhouette noire dans les friches désolées, fine aiguille sur une boussole qui indiquerait la direction d'une justesse figurative.

En 2012, **Maàlich** de Thomas Jenkoe reprend le flambeau allumé par Cavalcanti et relayé depuis par d'autres cinéastes dignes de ce nom (Peter Weiss, Holger Meins, Lionel Rogosin, Jérôme Schlomoff...).

Au lieu du Paris partagé entre centre et barrières des années 20, **Maàlich** trouve son lieu au Chinagora, improbable complexe commercial en grande banlieue qui dénationalise le territoire, transformé en replis des échoués de la mondialisation économique.

Au lieu des chiffonniers et mendiants allégoriques de Cavalcanti, des individus, encastrés dans les recoins du béton comme les immigrés algériens des **Trois Cousins** de René Vautier enterrés dans les grottes des berges de la Seine, des individualités saisies dans leurs singularités, leurs aspérités, leurs complexités dont il n'est pas envisagé un instant que le film puisse les épuiser.

Au lieu d'un auteur souverain des images, un cinéaste sans doute bien plus perdu que les personnes qu'il rencontre et qui se lance en conversation comme on se jetterait d'un dernier étage avec l'espoir de tomber dans les bras de quelqu'un.

Au lieu d'une exploration extensive des formes descriptives propres au cinéma au long des heures du jour, une descente en apnée dans les ressources optiques offertes par la nuit, la nuit seule, la nuit accueillante qui nous débarrasse du social et ramène chacun aux nécessités élémentaires, dormir, manger, aimer, trouver à se rassurer malgré tout.

La nuit, figure de l'existence réduite à un cauchemar matériel.

Maàlich, scintillements d'humanité, lueurs vacillantes au seuil du noir complet. »



Alfortville, au confluent de la Seine et de la Marne. Dans l'obscurité du Chinagora, vaste complexe hôtelier en décomposition avancée, des gens se croisent. Ils sont employés, touristes, ou simples habitants du quartier, comme moi. Chacun devrait dormir mais aucun n'y parvient. Le film est un poème sur notre Nuit, celle du dehors et celle qu'on porte en soi. Contempera-t-on une nouvelle aube se lever ?



En juillet 2010, alors que je traverse une des périodes les plus noires de mon existence, je décide de venir filmer le Chinagora et la vie interlope dans ses parties défraîchies. Six mois me seront nécessaires pour appréhender la complexité de ce réel et de ces personnes, qui vivent dans les friches urbaines où la lumière ne pénètre pas. C'est là, dans le huis-clos battu par les vents, que j'ai croisé les personnes qui nourrissent le documentaire. L'une d'entre elles, surtout : Muslim, un sans-papier capverdien, échoué dans notre mirage d'Eldorado. Nuit après nuit, cigarettes après cigarettes, une relation de confiance s'est instaurée, en dépit de la barrière de la langue. Le film aurait pu d'ailleurs n'être que cela : l'histoire d'un partage de peine et de compréhension au-delà des mots.

Mais, poussé à bout par ma propre situation, je me suis entêté et j'ai continué à filmer, car ce que je voyais n'avais rien d'idyllique. J'ai filmé jusqu'à faire vaciller mes idéaux. Jusqu'à éroder le vernis de ma bonne conscience. De cette nuit, je suis revenu avec un constat révoltant : il y a une irréductibilité fondamentale entre les exclus et moi. Il existe entre eux et nous un fossé qui résulte de notre différence sociale. Une impossibilité, au-delà du théorique, de partager leur expérience.



NOTE d'intention

“Je n’arrête pas de penser à cette idée, qui me paraît juste en ce qui concerne les films : soit c’est de la poésie soit c’est de la politique. Et moi je veux la politique, car on ne peut qu’être politique.”

Pedro Costa

Jusqu’alors, je me méfiais du politique. Je m’en méfais comme je me méfiais aussi de l’idéologie, sa cousine tyrannique. Je souhaitais ardemment m’en tenir éloigné. Je palabrais autour, bien sûr, revendiquant un humanisme de bon aloi, à peu de frais. Mon être social revêtait la parure du juste, sans que j’aie le besoin d’en éprouver la justesse. Je refusais tout dogmatisme, conscient néanmoins de la vanité de la parole dépourvue d’expérience.

Jamais je n’aurais pensé que c’est le politique qui viendrait me chercher, m’offrant la sourde violence de ses plaies béantes, sans que je puisse en détourner le regard. Sans que je puisse l’ignorer.

Jamais je n’aurais pensé qu’il nourrirait le cœur de mon premier long métrage ainsi qu’il s’offre à vous, aujourd’hui.

JE SUIS VENU

Avril 2010, à Alfortville, en proche banlieue parisienne. J’erre dans les alentours et échoue au hasard au Chinagora, vaste complexe hôtelier jeté aux marges d’Alfortville. Monumentale pagode chinoise reproduisant la Cité Interdite, l’hôtel me giflé de sa monstruosité kitsch. Comme à tâtons, je pénètre dans ce qui m’apparaît être un vaisseau fantôme, le vestige d’un passé alternatif. Le Chinagora m’évoque une uchronie dans laquelle le Bloc soviétique aurait triomphé de la Guerre Froide. D’emblée, j’ai le sentiment de découvrir les ruines d’une civilisation disparue, d’un autre Berlin-Est. Je pénètre un autre espace-temps.

Des herbes folles courent sur les dalles de béton éventrées où roulent des cannettes de bière vides. Les murs gris sale sont dévorés par la mousse et les champignons. Je marche au milieu des débris, le verre brisé crissant sous mes pas. Je dépasse une rangée de poubelles où s’entassent des détritiques en décomposition.

Le lieu me séduit par sa beauté mortifère. Bientôt, j’emprunte les escaliers extérieurs qui, une fois franchie

la barricade, mènent aux chambres à l’étage, condamnées depuis longtemps : ce flanc du Chinagora est fermé au public. Rapidement, je perçois l’odeur âcre de l’urine qui macule le sol. Chaussettes moisies, morceaux de pain verts, capotes usagées sur des lits de mégots : tout respire la mort et pourtant me donne envie de poursuivre l’aventure. À l’étage, sur le palier, je découvre des victuilles consommables et du mauvais vin. Je comprends alors que des gens vivent ici.

Je découvre aussi que l’hôtel fonctionne encore, qu’on peut louer des chambres pour la nuit. Je suis abasourdi par le spectacle qui s’offre à moi : toutes lumières allumées, le hall laisse admirer son sol et son mobilier briqués, ses canapés lustrés et ses machines garnies de boissons, gâteaux et autres friandises. Dr Jekyll et Mister Hyde. Côté pile, un hôtel trois étoiles, au service impeccable ; côté face, un squat *destroy*.

J’évoque ma découverte autour de moi. Les gens semblent surpris quand je mentionne les parties en ruines et la possibilité qu’elles soient squattées. C’est une réalité qui leur est étrangère. Ils n’y croient qu’à moitié. Ils ne veulent pas y croire.

Pour ma part, non seulement j’y crois, mais je désire le montrer. L’envie me vient alors de filmer le Chinagora, sa beauté flétrie, son univers nocturne.

J’AI VU

Je dis que j’ai *envie* de filmer le Chinagora, mais en vérité : j’en ai *besoin*. C’est un besoin impérieux, une nécessité – même si je la comprends mal à l’époque. La découverte du lieu coïncide avec le lent délitement de mon couple. Je me mets à boire régulièrement – trop. Je déménage à Paris, dans un minuscule studio. Mes amis me soutiennent du mieux qu’ils peuvent, sans pour autant parvenir à des résultats probants.

Douloureusement je change de vie. Je change de peau. La fin de mon couple précipite le début du film. L’événement est banal, anodin – trivial même, mais d’une importance cruciale. Ma séparation érode mon être social, l’ampute, fait

éclater sa coquille fragile. J'ai l'impression que plus rien ne peut m'arriver. Je n'en ai plus rien à foutre de toute façon.

De gigantesques raccourcis m'amènent à trouver une forte corrélation entre ce lieu et ma situation personnelle : là-bas, nous sommes tous en déshérence, me dis-je, nous sommes tous égaux. C'est emprunt de ce romantisme sombre que je commence le tournage. L'hôtel est alors le soleil noir de ma mélancolie.

Rapidement, c'est un fait établi : l'intérieur de l'hôtel, ses chambres luxueuses, ses touristes en goguette ne m'intéressent pas. Je préfère les recoins sombres. Ce sont eux que je veux révéler. J'investis donc le dehors. Poésie triste des clients au balcon de l'hôtel, fumées d'usines sur les quais en face, cliquetis des chaines métalliques fouettées par le vent, encre noire de la Seine et de la Marne à deux pas, nuit charbonneuse où l'on s'efforce de trouver la lumière : mon imagerie rêvée prend forme.

Je rencontre la fugace population qui gravite dans les parties oubliées de l'hôtel. Je m'assigne le but de témoigner de leur existence. Je veux leur montrer aux incrédules. J'espère aussi secrètement, naïvement, qu'une communauté de détresse nous réunira. Au début, aucun lien puissant ne se crée entre nous pourtant. Nous échangeons quelques mots sur nos situations respectives, fumons quelques cigarettes et nous quittons. Chaque fois j'escompte les revoir, mais jamais n'y parviens. Chaque soir, je rencontre des personnes différentes : impossible d'entretenir une relation suivie.

Un soir, tout change. Je tombe sur Muslim, un sans-papiers capverdien qui vit sous l'un des escaliers extérieurs, dans une cache ouverte aux vents. Cette rencontre est capitale. La barrière de la langue rend notre compréhension difficile. Mais quelque chose passe, au-delà des mots. Chaque nuit ou presque, je le croise et nous tuons le temps ensemble. Petit à petit, Muslim me laisse pénétrer son univers. Un respect mutuel s'installe. L'énigme de son air flegmatique, tout juste piqué de mélancolie m'interpelle, tout comme son absence de colère, de révolte. Comme si tout était déjà joué, comme s'il n'attendait rien. Comme si, de toute façon sans-papiers, sans abri, sans argent, sans identité, hors de la société, il n'était plus rien.

Parfois, j'essaie de me défaire de son image, de m'en détourner – comme dans cette séquence où je filme le badinage amoureux de deux touristes chinoises. C'est une évasion nécessaire, une respiration. Mais rien n'y fait. Je ne peux l'oublier. Je le filme pour ne pas qu'il disparaisse complètement. Je refuse que, privé de tout, il reste également sans image. Je le filme pour prouver son existence au monde. Par la force des choses, il s'érige en protagoniste du documentaire dont nos rencontres dessinent l'épine dorsale. Sans qu'on le veuille l'un et l'autre, il devient l'étendard des laissés-pour-compte de notre société.

J'AI ÉTÉ VAINCU

Je comprends alors quel film je suis en train de tourner. Au fil des six mois du tournage, mes illusions fondent pour laisser place à une dure réalité. Je me heurte à l'absolue différence de nos conditions, à l'impossibilité de transcender les barrières sociales : mes idéaux en prennent un coup. Je me rends compte qu'au bout de la nuit, nulle lumière ne brille ; que le noir charbonneux s'étire à l'infini. Je me rends compte qu'en lieu et place du partage de peine escompté, c'est la mauvaise conscience – celle de tous ceux qui, comme moi, vont sûrs de leur humanisme bien-pensant – qui se fait jour. Malgré tout, je persiste. Je m'entête à filmer ce que je vois. Ce qui, implacablement, advient. Je creuse cette mauvaise conscience comme on refuse de laisser une plaie cicatriser.

Alors au moment de monter le film, j'assume mes choix – mieux : pour la première fois, je les *revendique*. Le film est l'histoire de cette trajectoire. Il choisit de tout montrer, de ne rien taire. Il n'est pas militant, où sens où il ne construit aucun discours, se refuse à tirer des leçons ou à faire la morale. Il n'accuse ni ne dénonce, n'a rien du pamphlet ni de l'essai. Volontairement, il n'a pas de fin, dans le sens où il ne propose aucun élément de résolution. Sa dramaturgie se poursuit dans un dénouement infini. Reflet d'une situation pour le moins inextricable, d'un problème irrésolu, le film n'apporte aucune réponse. Il tâche de dire et de montrer honnêtement la réalité que la société à laquelle nous appartenons a laissée à ceux qu'elle a exclus.



NOTE DE mise en scène

DE MA PRÉSENCE À L'ÉCRAN

L'une des particularités du film résulte de ma présence à l'écran. Ce choix fort fut acté dès le début du tournage pour deux raisons. La première est la moins facile à confesser, mais la plus simple à comprendre : je traversais alors une période difficile et l'éthylisme nocturne qui en résultait rendait tout filmage par mes soins impossible, à moins de vouloir faire partager au spectateur mon tangage.

La deuxième raison trouve sa nécessité dans une considération éthique, que le tournage n'a eu de cesse de justifier. Il m'apparaissait moralement indéfendable de me retrancher derrière une caméra pour aborder les personnes filmées. Ce dispositif aurait tracé un fossé arbitraire entre ces marginaux et moi et aurait cantonné le film à un discours sociologique. Ma présence dans le champ me met sur un pied d'égalité avec les autres personnes filmées. Cette transparence de mise en scène, qui ne tait rien de ma bêtise et de ma lâcheté par endroits, est ainsi garante d'une certaine équité dans la représentation. Enfin, ce choix permet d'éloigner du film toute tentation idéologique, en ne dévoilant les enjeux qu'au gré du courant des rencontres et des discussions.

WORK IN PROGRESS

Ce tournage est une embardée. De l'autre côté de la vie. Dans un univers parallèle. La mise en scène se plie à cette idée : capter l'inconnu. Ouvrir le film au hasard.

La caméra suit mes pas tandis que je m'aventure dans les différents recoins du Chinagora. Lorsque j'hésite, elle tâtonne avec moi. S'adapte aux situations. Dans ces moments-là, la plupart du temps, elle est portée, afin de pouvoir se déplacer au plus vite d'une situation à une autre. Elle est là pour saisir l'inattendu : elle ne tait pas la surprise.

Un bon exemple de ce parti-pris serait la première rencontre avec Muslim, le Capverdien qui vit à l'extérieur de l'hôtel, sous les marches. J'arpente le chemin de service de l'hôtel côté Marne. La caméra est dans mon sillage, en plan large pour permettre la découverte du lieu. Soudain, une silhouette se découpe au loin, surgie de nulle part. Je décide d'aller à sa rencontre.

Dans un premier temps, la caméra reste immobile, comme hésitant à me rejoindre. Dans ce temps d'arrêt, au fond du plan, j'engage le dialogue. Ce n'est qu'après ce temps de suspens, sans coupe, temps qu'on pourrait dire de courtoisie, qu'elle s'approche, dans les cahots d'un travelling avant sans filet. Lorsqu'elle nous rejoint enfin, la conversation avec Muslim est saisie *in medias res*. Le flux naturel des choses n'est pas cassé par une mise en place. Tout est brut.

Le son est au diapason de ces principes. Pris directement, avec un seul micro, il se livre à l'oreille dans toute sa simplicité, dans tout son dénuement. Brut et sans apprêt. Les bourrasques de vent emportent des pans de discussion, le bruit perpétuel du périphérique dessine l'ambiance sonore de la monotonie urbaine, le micro hoquette à la moindre quinte de toux, bruisse de souffle. Son organique, concret.

Capter l'inconnu c'est aussi, à l'opposé, le révéler, le mettre en perspective. Dès les premières nuits de tournage, je m'abandonne à la fiction du lieu. Je circonscris son étrange beauté à la vision que j'en ai. Je le vois comme un personnage qu'il faut statufier. Qu'il faut révéler par la mise en scène.

Lorsque je suis là-bas, dans le demi-sommeil de l'insomnie, les frontières entre réel et rêve se brouillent. Comme si la vie s'échappait, comme si l'univers se déréalisait. Comme si l'existence était une histoire à raconter. En résultent des plans plus composés que les autres : entrées et sorties de champ pour passer d'un espace à un autre, lampe à gaz ajoutée à l'obscurité afin d'y découper des tranches de lumière...

Pour renforcer cette idée, le cœur du film prend les atours d'un paradoxal huis-clos en extérieur. On ne s'éloigne jamais des abords de l'hôtel. On ne quitte jamais cette enclave hors du monde. Tout se passe dans cet ailleurs, dans cet autre espace-temps qu'est le Chinagora. L'utilisation du format 4/3 entérine cette impression : non seulement il rapproche les personnes filmées et accentue l'effet de huis-clos, mais il rend les lieux plus abstraits encore – la cache de Muslim, par exemple, est presque un espace théâtral.



CORPS STATUFIÉS

La mise en scène s'attache à rendre compte de la réalité en captant le cri des corps, qui exsudent les sentiments. Corps usés par des vies cassées, yeux vitreux d'alcool, doigts jaunis par la clope, mouvements égarés des corps éreintés. Plongée dans la détresse de ces corps en déréliction. Extraction de leur beauté flétrie. La caméra dit tout par le corps qu'elle met à nu.

Parce que le corps et sa posture disent beaucoup de l'homme, un soin particulier est apporté au portrait dans le film. En témoignent les premières apparitions de Muslim. Portraits silencieux, en buste ou en pied, qui dévoilent le dénuement de sa condition. Portraits frontaux, sans apprêts, hérités d'une certaine photographie américaine, façon Walker Evans ou Bruce Wrighton : il ne s'agit pas de le sur-esthétiser, mais bien de rendre la beauté de sa présence au monde, dans toute sa dignité.

CHROMATISME

Le tournage a débuté l'été et s'est terminé en plein hiver, tandis que la neige tombait. Cette plongée brutale dans le froid est une composante essentielle du documentaire, puisque c'est la chute des températures qui précipite les enjeux cruciaux du récit. Orangée lorsque le tournage commence, pour épouser la torpeur de l'été, la couleur de l'image bleuit de froid lorsque point l'hiver, selon un principe de symétrie inversée.

La nuit est également un élément important. C'est l'autre protagoniste du documentaire. La construction du film s'y adapte. Les plans baignent souvent dans un brouillard noir, accentué par le grain numérique qui fourmille à l'image. Une nuit organique, vivante, inquiétante. Un océan de nuit qui enveloppe les personnages.

Toutes ces nuits n'en forment qu'une seule. Un éternel retour du même, avec d'infimes variations. Si les vêtements et les coupes de cheveux changent, tout se télescope pour ne former qu'une seule unité, une seule et même nuit qu'il faut affronter quitte à s'y noyer.



THOMAS jenkoe

<http://thomas-jenkoe.blogspot.fr/>



Photographe et cinéaste, Tomas Jenkoe a 30 ans. Il vit et travaille à Paris.

Après deux ans de Lettres Supérieures au Lycée Faidherbe à Lille, il passe avec succès une Maîtrise de Littérature Comparée à l'Université de Toulouse - Le Mirail. Il complète son cursus avec un Master de Cinéma (mention professionnelle : réalisation, scénario, production) à l'université de Paris Panthéon-Sorbonne.

Il connaît une première expérience en tant que scénariste sur *Passemerveille*, essai documentaire réalisé par Guillaume Massart, avec qui il co-signe la voix off que prononce Michael Lonsdale. Le film est sélectionné au *FID Marseille* et au *Festival d'Amiens* en 2009, et diffusé sur *CinéCinéma* l'année suivante.

En 2010, il s'associe à Guillaume Massart et à Charles H. Drouot pour fonder **Triptyque Films**, une société de production audiovisuelle spécialisée dans la réalisation de documentaires et essais exigeants et libres. En deux ans, une douzaine de films sont mis en production, puis sélectionnés dans des festivals reconnus, en France (*Cinéma du Réel*, *Côté Court*, *Vidéoformes...*) ou à l'étranger (*Tribeca Film Festival* à New-York, *International Film Festival Rotterdam*...).

Ses responsabilités de producteur ne l'empêchent pas de poursuivre une double activité de cinéaste et de photographe. Thomas Jenkoe fait du réel le matériau premier de son travail, car il y voit un réservoir d'histoires et de complexité inépuisable. Le point de départ de son œuvre trouve toujours sa source dans une fascination pour un élément du réel qu'il essaie de révéler. Son réel est celui du quotidien : il s'attache à rendre compte du conflit insoluble entre l'être et l'existence qui touche chaque individu.

Influencé par les écrits du philosophe hongrois Georg Lukàcs, il explore le rapport dialectique de l'homme au monde et s'évertue à exprimer la « *dissonance existentielle* » propre à notre époque. L'inadéquation entre le non-sens du monde et la recherche de sens, vers laquelle il se lance dans chacune de ses œuvres, fait de ces dernières un voyage-expérience de l'inadéquation. Il traque une réalité fuyante par le prisme de sa subjectivité.

Travaillée par les problématiques de la frontière (mentale, géographique, morale et sociale), de l'incommunicabilité (du langage, de l'expérience intérieure et de l'existence individuelle) et du sort de l'humain dans les sociétés modernes, l'œuvre de Thomas Jenkoe témoigne de l'intranquillité de notre condition.

Plus qu'une simple restitution du réel, sa démarche artistique vise à le transfigurer par un prisme esthétique fort, que ce soit par l'utilisation d'un support techniquement limité (le téléphone portable d'*une Passion*, son premier court métrage, sélectionné au *West Virginia Mountaineer Film Festival*, au *Hescua Film Festival* et au *Festival SCINEMA*), ou même obsolète, comme ses séries photographiques en polaroid et le 4/3 hiératique en vidéo de son premier long métrage documentaire, *Maðlich*.

Soucieux de s'éloigner des régimes systémiques d'images et de sons et de leur volonté totalisante, Thomas Jenkoe sculpte des formes fragmentaires, elliptiques qui interrogent le spectateur. L'installation, forme qu'il a pu explorer lors des expositions *DO 1 MOVE YOU* et *De Profundis Ad Stellam* (2011, *Galerie G*, Paris), est leur prolongement naturel : l'interaction avec le public permet leur achèvement.

