



MINISTÈRE ALGÉRIEN DE LA CULTURE

FDATIC

ALLERS RETOURS FILMS

CENTRALE ELECTRIQUE & ANDOLFI

présentent

avec le concours de

IMAGE MOUVEMENT



Centre
national
des arts
plastiques

FID

GRAND PRIX DE LA COMPETITION
FRANCAISE 2013
PRIX RENAUD VICTOR
MENTION SPECIALE
MARSEILLE ESPERANCE

CPH:DOX
GRAND PRIX 2013



OVERKILL AWARD 2014

LOUBIA HAMRA

UN FILM DE NARIMANE MARI

IMAGE NASSER MEDJKANE

MUSIQUE ZOMBIE ZOMBIE

AFFICHE FRÉDÉRIK BOIS



LOUBIA HAMRA

77' • DCP Couleur • 1.85 • 5.1

SORTIE MARS AVRIL 2015

CONTACT

ALLERS RETOURS FILMS Narimane Mari
narimanemari@orange.fr • skype : narimanemari
PARIS +33651602909 ALGER +213658233555



SYNOPSIS

17 enfants explosent tout ce qui ne bouge pas, inépuisables de gestes et de cris.
Héros magnifiques d'une guerre sans écriture : pendant que l'armée française mitraille l'OAS, les enfants pillent l'armée française : de l'huile, du chocolat, la semoule, le sucre, et même un prisonnier de guerre condamné à manger un plat de haricots. Mais la guerre rattrape la belle aventure et ensanglante les haricots.

Avec la force imaginative et transgressive de l'enfance, ce film dit la fin de l'Algérie Française.



ENTRETIEN

avec Narimane Mari par Antoine Thirion

Comment as-tu trouvé les enfants de Loubia Hamra ? Dans la rue, dans la mer, je ne les ai pas choisis, j'ai demandé aux enfants du quartier où le film a été tourné, entre Bab el Oued et Bologhine, qui voulait jouer ? Aussi pour qu'il n'y ait pas de différence sociale entre eux, ils viennent tous du même endroit. J'ai dit : qui veut vient. Il n'était pas question de faire une sélection et elle s'est faite toute seule. Ils étaient quarante au départ, ce qui était inquiétant à gérer mais aussi très excitant. Le scénario était écrit pour huit enfants et les plus motivés sont restés.

En quoi ont consisté les répétitions ? À faire du film, de son histoire, la nôtre, qu'elle nous devienne commune, alors que nous ne nous connaissions pas. Le film est une corde qui est lancée à tous ceux qui ont voulu être là et chacun s'y accroche, avec ce qu'il est, ce qu'il sait et ce qu'il aime faire. Les répétitions aident à tirer cette corde dans le sens du sujet, avec une force commune, mais une immense individualité, c'est ce qui fait la force du film je crois. Concrètement, c'est d'abord la mémoire des enfants qu'il fallait faire travailler, le sens et la compréhension théorique du jeu, qui est plus difficile à acquérir que l'approche physique du sujet qu'ils atteignent sans effort. Chaque enfant jouait le même personnage à tour de rôle, et nous décidions ensemble de la répartition. Ils se sont mutuellement acceptés, collectivement et démocratiquement. J'ai travaillé avec eux scène par scène, sans leur donner de visibilité sur l'ensemble du film. En répétition et sur le tournage, je leur rappelais l'objectif de la scène et la manière dont ils pouvaient réagir. Il ne s'agissait pas de consignes strictes mais d'incitations à être, inspirées d'ailleurs de leurs propres réactions. Étant donné que je ne souhaitais pas de retour vidéo pendant le tournage, les répétitions se faisaient avec Nasser. C'était pour lui un environnement assez brutal. Ce n'est pas rien d'être en permanence avec dix-huit enfants que je laissais entièrement libre d'être. L'essentiel était qu'il trouve lui-même une place au sein de leur jeu, car celui-ci ne devait pas être interrompu. Ceci dit, il a fallu trouver une distance car je ne veux pas qu'on soit des enfants devant ce film, on n'en est pas ; on regardait donc les images ensemble chaque soir pour affiner cette distance, rendre la mise en scène visible. Au cours du travail, les enfants sont devenus de très bons comédiens, impossibles à manipuler et difficiles à impressionner.

Tu ne leur as donc pas fait de cours d'Histoire. Non, je leur ai plutôt demandé ce qu'ils savaient. Et depuis la colonisation et cette guerre de libération ils ont eu à intégrer d'autres douleurs en Algérie. Avec ce film, je voulais susciter des pics de conscience, en eux mais aussi en nous, mais pas me placer dans un débat, même si le film est clairement engagé. J'ai laissé l'Histoire se vivre au travers de cette dimension, celle de faits, très simples, un vécu réel ou non, peu importe, juste des souvenirs qui pourraient être rapportés par des voisins ou des membres de la famille.

Quand tu écris le scénario, quelle est ton idée ? Quand j'écris, l'Algérie va vivre le cinquantenaire de la guerre d'indépendance. À cette occasion, toutes les histoires ressortent, chaotiquement, douloureusement, formellement. Je me suis dit que la seule chose qui me semblait juste à dire dans ces circonstances est que l'Algérie est un pays libre. Le plus bel hommage qu'on puisse faire à l'indépendance est de montrer un pays indépendant, des enfants libres parce que l'Algérie s'est donné les moyens de cette liberté, dans un film lui-même affranchi de tout modèle narratif, j'en ai profité. Je voulais que les Algériens voient leurs enfants ainsi, comme un rappel énergique et pacifique de l'indépendance qu'ils ont conquise. La scène finale est un moment de fraternisation, où l'on donne le temps au temps, où l'on profite du présent sans se préoccuper du passé et du futur, comme dans l'ivresse d'un lendemain de fête.

ENTRETIEN suite

Le scénario fonctionne à partir d'idées spécifiques comme celle de la nourriture ou du cochon, la faim ou les flatulences que l'ingestion des haricots provoque. La colonisation française de l'Algérie part justement d'un conflit à propos de la nourriture, d'un prêt de blé de l'Algérie à la France que celle-ci n'a pas remboursée.

Je me suis concentrée sur des éléments plus quotidiens et sur la symbolique qui y est attachée. Par là, j'avais aussi envie de transformer la notion d'héroïsme. On est toujours un héros pour des raisons politiques et idéologiques. Dans un contexte de guerre, tu veux vivre et c'est la survie qui fait de toi un autre être. Tu es dominé, humilié, tu n'existes pas, et la privation de nourriture est l'une des armes essentielles de cette domination, un fait essentiel de la guerre. Est héroïque celui qui se défait du pouvoir, quel qu'il soit. Quant au cochon, le mot OAS à lui seul fait peur, j'avais envie que ce soit un ogre, mais finalement ça a été un porc, faute de trouver un ogre, qui représente le pouvoir sur la femme, le pouvoir du colon, le pouvoir du dictateur, le pouvoir hiérarchique. Plus généralement, il fallait faire sentir la présence permanente des colons sans jamais les voir, qu'on les sente toujours au bord du cadre.

Pourquoi avoir choisi la figure de l'appelé ? Beaucoup ont souffert, ne savaient pas où ils allaient ni ce qu'ils devaient faire, j'avais envie de le dire. L'appelé que je montre est perdu et absent de cette guerre. Il est encore un enfant, comme eux et il fusionne avec désir et plaisir et accepte même d'être leur prisonnier. Comme la nourriture qu'ils volent, il devient leur butin de guerre. Au moment des accords d'Evian, les militaires français quittaient l'Algérie, mais l'OAS n'a pas voulu bouger, c'était chez eux. L'armée française a envoyé des avions pour mitrailler la rue, les Algériens mais aussi leur propre peuple, les Français, c'est ce qui se passe à la fin du film. Bernard meurt sous les tirs de son propre pays.

On peut voir Loubia Hamra comme une aventure de la lumière, du soleil matinal au couvre-feu, du clignotement des lucioles à l'aube. Qu'as-tu utilisé comme lumières ? Une petite LED. Je voulais m'encombrer d'aucun matériel. Lors de notre première rencontre, Nasser Medjkane m'a dit : je ne suis pas chef-opérateur, et cela me convenait très bien. L'éclairage doit rester fonctionnel, il ne faut éclairer que lorsque l'on a besoin de voir. Cela doit rester aussi simple qu'une torche qu'on allume pour trouver un objet dans le noir. On dit que la lumière doit avoir un sens justifié par l'endroit d'où elle vient, qu'il faut lui attribuer un sens clair au risque de la prendre pour un simple accident. Ces questions ne me préoccupaient absolument pas. Les seules questions que je me posais étaient celles de la visibilité et de l'enfance. Loubia Hamra est portée par cette dimension d'enfance, leur absence de retenue, leur liberté et l'évidence de leur inscription dans le monde.

Prévois-tu que cette dimension d'enfance deviendrait aussi un principe de mise en scène ?

Même si je n'ai pas souhaité être dans l'enfance pour faire ce film et pour placer la mise en scène dans la responsabilité qu'elle porte de par son sujet mais aussi du cinéma, j'ai joué à la faire aussi facilement, aussi spontanément, aussi légèrement que l'enfance nous permet d'être. Aussi, le chef-opérateur français auquel j'avais songé au départ, après avoir lu le scénario (auquel le film est resté très fidèle), m'a fait une liste du matériel qui lui semblait nécessaire, et qui était bien trop importante pour les conditions dans lesquelles le tournage devait se dérouler. C'est impossible d'apporter la lourdeur de la machine du cinéma sur une plage populaire ou dans les rues d'Alger. Il faut plutôt faire sans cesse confiance aux autres et à l'ingéniosité du moment. On peut se permettre tout écart par rapport au langage classique du cinéma, tant qu'on préserve le vivant, l'instant et qu'on ne refabrique pas le réel. Ce n'est devenu un choix esthétique et plastique qu'après-coup.

La séquence du cimetière est très étonnante car elle installe un autre espace-temps, plus fantasmagorique.

C'est le cimetière de Bologhine, un cimetière chrétien et juif. À l'origine les enfants devaient traverser la ville et passer par une caserne mais je n'avais plus envie de montrer des militaires, et à choisir, les fantômes sont beaucoup moins effrayants et même drôles. Les enfants entrent dans cet environnement étranger, où le rapport à la religion est opposé au leur. Tandis qu'il n'y a pas d'image dans la religion musulmane, ici il y en a partout. Des statues, des croix, des portraits, des représentations parfois effrayantes, mais en même temps magiques. Même dans cet environnement étranger qui pourrait leur sembler hostile, les enfants se réapproprient des mondes, les dépassent, les transcendent.

ENTRETIEN_{fin}

Ils jouent toujours, même avec l'imagerie à laquelle ils n'ont pas droit. Les gamins se marraient en voyant des photos et des visages si anciens, des grosses moustaches et des coiffures, mais pour moi c'était aussi, en ce temps là, le seul moyen d'approcher les colons sans craintes ou sans susciter leur hostilité. Les enfants en arrivent même à comparer leurs situations respectives, comme lorsque l'une des filles voit rentrer le fantôme dans son caveau et dit que sa maison est plus grande que la sienne. Et c'est vrai. Une façon de signifier que l'inégalité continue même dans la mort.

On en vient à considérer ces enfants comme des esprits, des divinités, ou ces lucioles dont parle George Didi-Huberman, des peuples sans pouvoirs condamnés à errer dans l'obscurité mais qui continuent à émettre des signaux lumineux et à résister. Cela rejoint ce que tu dis sur les pics de conscience que ton film cherche à provoquer. Oui, dès la séquence d'ouverture, avec les enfants dans le bain, on peut voir chez eux certains attributs d'une divinité très païenne. Pour eux, le moment du bain est aussi celui de la conscience de la possibilité de la mort. Dans ces instants, la peur apporte un sentiment de puissance et de dépassement qui peut transporter au dessus de tout. Il y avait le désir d'être dans le corps, et dans le seul environnement où le corps est au plus près de cette liberté, de son extrême sensualité. Avec la mer vient la peur, mais aussi la grâce, l'abandon, l'acceptation et le courage.

Prévois-tu que le film aurait un tel effet d'immersion ? Je ne cherchais pas particulièrement à secouer le spectateur, mais je désirais entrer dans le sujet par la matière et elle était telle que je ne pouvais pas m'en passer. Si j'avais essayé de rendre les choses plus concrètes ou accessibles, le film ne serait pas là. La scène de début est assez longue car elle passe une sorte de pacte avec le spectateur, elle lui demande de s'abandonner à la vitalité des enfants, de retrouver la sienne. J'avais envie d'une approche qui ne soit pas intellectualisante mais riche d'exploration ; d'une forme de perception qui ne passe pas par la conscience mais par les sens, le plaisir. Avec le cinéma, il faut se laisser prendre à une forme de jouissance qui appartient pour beaucoup à celle de l'enfance, quels que soient les sujets.

Un certain nombre d'effets évoquent un imaginaire enfantin des années 1970 et 80 : le monstre en contre plongée comme dans les téléfilms de superhéros japonais, les effets de reverb, de zooms, jusqu'à la musique de Zombie Zombie. C'est vrai, mais ces effets sont surtout le résultat de choix très pragmatiques. Il fallait que j'adopte une perspective enfantine sur les scènes à filmer. Pour la contre-plongée sur le cochon, c'est en me demandant comment Michel Haas, qui est plutôt petit, pouvait les dominer et les impressionner, sans résultat d'ailleurs.

Pour la reverb, la voix de mon acteur, qui est en fait le perchman, ne portait pas. Je me suis mise à la place des enfants, qui ne connaissent pas la langue française et qui sont effrayés par la monstrueuse autorité de ce gradé. A mes yeux ils percevaient des sons au seuil de la signification, la reverb angoissante est idéale. Je n'ai pas fonctionné par références même si j'adore cette époque, je pense qu'il y a surtout une grande part de jeu, de courage dans l'obstination à jouer, et une volonté d'être dans la vérité.

Zombie Zombie est un choix étonnant pour la bande-son, sans rapport avec le contexte historique et géographique du film. Mais leur musique tombe pourtant très juste. Elle évoque moins des références qu'une proximité avec l'imaginaire enfantin et spectral du film. Comment sont-ils arrivés sur le projet ? La musique des Zombie Zombie est le flux sanguin des images. Forte, sourde, pleine de bruits étranges, intérieure ou surgissante, harmonieuse ou troublée par des désordres qui donnent à lire bien au delà du récit visuel. On se retrouve dans les entrailles de l'enfance et dans ce qui nous secoue encore quand on se laisse prendre par le vivant : la profusion.

Avec cette dimension et même si mon film est écrit pour ça, ce ne sont définitivement plus la psychologie et la raison qui règnent et dominant. Ce film peut se vivre avec le corps et c'est eux qui ont rendu ça possible, cette totale immersion. Sinon je les ai appelé, je leur ai montré les images et ils ont aimé et composé, spontanément.

Ils sont très forts.

D'où vient le poème qui conclut Loubia Hamra ? C'est Antonin Artaud. Je ne voulais pas terminer le film sur l'épisode du raid aérien, avec la mort de l'appelé. Quand je tourne cette scène et que je sais approcher de la fin, je ne supportais plus de finir le film dans la mort. Je cherche alors qui a pu le mieux écrire sur la liberté, et parmi les plus libres, ceux qui l'ont payé de leur être, je pense à Artaud, et je trouve un très long poème de 1926, parlant de petits poissons argentés, qui me représentait parfaitement les enfants du film et le sens qu'ils transportent. Et puis il y a le fait qu'ils le disent dans un français qu'ils ne maîtrisent pas. Kateb Yassine disait que le français est « notre butin de guerre ». En entendant ces enfants prendre ces mots français en bouche, le français leur appartient. Ils se laissent alors transporter par l'eau, annulent l'histoire et sa fin terrible. Ils sont vivants.



NARIMANE MARI

est née à Alger en 1969 et vient à Paris en 1986. Elle commence son activité professionnelle en 1988 dans des agences conseil en communication. Elle sera membre fondateur de Devarrieuxvillaret et de Nogoodindustry en 1996 et 2000. Elle travaille à la création de suppléments culture pour les quotidiens Libération et France Soir et sur divers projets de magazines pour Canal + et France Télévision. En parallèle, elle participe au développement de Galeries d'art et produit des livres d'artistes. En 2001, elle produit son premier film pour le cinéma, *L'arpenteur*, qui obtient le prix Jean Vigo. Depuis 2006 elle produit au sein de CENTRALE ELECTRIQUE, dont elle est membre fondateur, des documentaires engagés et des films d'auteurs. En 2010, elle fonde, en Algérie, ALLERS RETOURS FILMS sur la même ligne éditoriale et produit deux documentaires de Bahia Bencheikh El Fegoun *H'NA BARRA* sur le corps des femmes dans l'espace public masculin (en montage) et *ALGERIE ETAT DES LIEUX ETAT D'ESPRIT* (en tournage). En 2007, elle réalise son premier film *Prologue*, un moyen métrage documentaire sur l'artiste Michel Haas (commande du Musée de Solutré). En 2011 elle réalise et produit *LES SAVANTS EN TERRE D'ISLAM* 30 épisodes de 7' (en français, arabe et kabyle) pour la télévision nationale Algérienne. *LOUBIA HAMRA* est son premier long métrage de fiction. Elle est en préparation de son second film, *le FORT DES FOUS*, un opéra enchanté qui se passe dans le désert en 1860.



ENTRETIEN

avec les ZOMBIE ZOMBIE, Cosmic Neman et Etienne Jaumet par Antoine Thirion

Comment avez-vous rencontré Narimane Mari ?

Cosmic Neman : C'était à la release-party de notre deuxième album, Rituels d'un nouveau monde, à la Boule Noire. Narimane a vraiment aimé l'énergie de notre musique sur scène et nous a ensuite contacté. Nous venons d'univers très différents, mais dans la manière de travailler on a quelque chose de commun. Elle n'a pas eu peur de nous laisser libre de faire ce qu'on voulait, alors qu'on ne se connaissait pas du tout, et que ça ne doit pas être évident de laisser d'autres personnes s'approprier tes images.

Étienne Jaumet : C'était vraiment une carte blanche. Elle nous a fourni un montage provisoire et nous a demandé ce que ça nous inspirait. Elle nous a suggéré quelques endroits où placer la musique, mais a surtout tenu à nous dire que nous étions libre d'intervenir où bon nous semblait. Ça a été très agréable, très inspirant pour nous.

CN : La première version qu'on a vue n'avait pas de sous-titres et durait plus de deux heures. On a été très sensibles à la beauté des images. Je crois que c'est ce qui nous a convaincus. Les scènes de nuit à la lampe, l'eau, les vagues, les ombres, tout ça nous a marqué. Et bien sûr l'agressivité sonore des jeux des enfants. Il faut accepter d'entrer dans leurs jeux et se laisser faire. Ce jeu de contraste entre notre musique et les sons du film était intéressant.

EJ : Oui, et puis des idées sont venues sur des moments spécifiques. Narimane s'est toujours montrée enthousiaste, elle a rejeté peu d'idées et nous a plutôt proposé des orientations.

Comment décririez-vous l'affinité de vos méthodes de travail ?

EJ : Narimane a un rapport charnel au monde qu'elle filme, et nous aussi avons un rapport très physique à nos instruments. C'est là où on se rejoint. Le fait d'intervenir très à l'avance a permis de construire un vrai dialogue avec l'image. Ce n'était pas : tiens, on a un morceau de cinq minutes qui collerait bien. On a cherché la rencontre, pas le collage.

On vous avait déjà demandé des bandes originales ?

CN : C'était la première fois. Et justement, je pense que ce qui nous a intéressé était de faire la BO d'un film qui n'est pas du tout lié à l'univers du cinéma d'horreur auquel on nous rattache parce qu'on s'appelle Zombie Zombie et qu'on a fait un maxi de reprises de John Carpenter (Zombie Zombie Plays John Carpenter). Ça aurait été cool, mais un peu évident. On était plus excité de travailler sur un film comme celui là, qui n'évoque pas directement notre musique.

EJ : Pour elle comme pour nous, il s'agissait de confronter son propre univers à un autre, à partir d'une connivence pas forcément musicale, plutôt de l'ordre de l'intention.

Pouvez-vous évoquer la manière dont vous avez bâti la musique ?

EJ : Par exemple pour la dernière scène à la plage, un des enfants chante une mélodie dont les notes nous ont inspiré une ambiance. À partir de là, on s'est lancés. Tout va ensuite très vite, intuitivement.

CN : On a essayé à chaque fois de travailler et d'improviser à partir des images. C'est toujours notre façon de fonctionner, on n'écrit pas la musique.

EJ : Il y avait des allers-retours constants entre les images et la musique, sur la base d'intuitions plus que de la raison. On a utilisé un synthé modulaire, joué une sorte de cliquetis quand ils se reposent, utilisé des petits grelots en bois. Ce sont des idées qui viennent comme ça naturellement. Et puis on a ensuite passé du temps à penser l'articulation des scènes, à poser des moments de respiration musicale lorsque les enfants parlent, des moments où il faut apaiser les choses.

ENTRETIEN ZOMBIE ZOMBIE suite

C'est vous qui choisissez de commencer la musique assez tard dans le film ?

CN : Le début du film pose un contexte, une histoire. Quand les enfants parlent on ne peut pas leur contester ce moment, il faut les laisser. Ce sont des moments où la musique n'a pas vraiment sa place. Et puis je trouve que c'est d'autant plus surprenant d'entamer de grandes séquences musicales aussi tard, au point qu'on peut avoir soudainement l'impression de se retrouver dans un clip. C'est intéressant, peu de films fonctionnent de cette manière.

On peut se dire que c'est la musique qui donne du temps aux images. Et quand elle se déploie avec la scène de l'escalier, les enfants ont l'air d'entrer dans une temporalité différente, on ne les prend plus du tout comme de simples enfants algériens d'aujourd'hui mais peut-être comme des divinités, ou des fantômes.

EJ : C'est vrai. Et la musique devient une sorte de personnage.

Avant cette séquence des escaliers, lorsque les enfants se rejoignent la nuit dans la mer, on entend une sorte d'oscillation. Narimane disait qu'elle était très intéressée par la manière dont la musique peut accentuer les limites ou à l'inverse étendre l'espace.

EJ : C'est un moment-clé, symboliquement et dans l'action du film. C'est le passage à l'âge adulte, le moment où ils quittent l'enfance et leurs jeux aquatiques pour se confronter au danger, au risque de mourir. Ils ont un moment de communauté et de communion avec les éléments. On pensait au calme avant la tempête, à l'introspection qui précède le danger, un moment la fois grave et reposant. C'est une tension particulière.

CN : On utilise des synthétiseurs analogiques qui produisent un son d'une certaine ampleur spatiale, où chaque son est une oscillation. Ça marche très bien à ce moment là, de sentir ces fréquences qui montent et qui descendent...

EJ : Ensuite bien sûr, la montée des escaliers nous a évoqué une marche militaire, mécanique, où tout le monde est aligné, en rang, ça nous a tout de suite parlé, compte tenu de l'influence des musiques répétitives sur notre musique.

La musique se construit lentement et revient régulièrement comme un leitmotiv, comme chez Carpenter. Il y a en même temps dans la musique et dans le film une dimension exploratoire, géographique, qui fait davantage penser à Herzog.

CN : On aime énormément Herzog. Ses films nous portent depuis longtemps.

EJ : Narimane avait pressentie cette dimension exploratoire lors du concert, c'est ce qui l'intéressait.

On vous rapproche beaucoup d'une certaine période de l'histoire du cinéma, des années 1970 et 1980 ; qu'est-ce que vous aimez dans le cinéma contemporain ?

EJ : La vidéo a apporté quelque chose de nouveau, qui ne l'a pas rapproché du téléfilm mais de nouvelles expériences esthétiques, tout en le libérant d'une part de lourdeur technique. J'aime beaucoup les films de Quentin Dupieux, ou ceux de Nicolas Winding Refn. Les nouvelles technologies permettent d'accroître la spontanéité. Je déplore que la musique soit souvent bâclée sur les long-métrages. Même de grands réalisateurs se contentent de mettre des morceaux à la mode ou des choses très bateau, des violons romantiques.

CN : De la musique au mètre.

EJ : Il y a pourtant beaucoup de choses à faire. La musique est toujours le parent pauvre du cinéma. Pour une fois qu'on nous donne cette chance, on est ravis ; très peu de réalisateurs prennent ce genre de risque.

Combien de temps a duré l'enregistrement ?

CN : L'enregistrement a duré une semaine, on a ensuite beaucoup retouché.

EJ : À cause des changements dans le montage, des variations dans la durée des scènes.

CN : C'est ce qui a pris le plus de temps car la base de musique, on l'a faite assez vite. Ensuite l:Cube a mixé le disque. Mais Narimane s'est tellement habituée au mix qu'on a fait qu'on a préféré retenir celui-là pour la bande-son, et utiliser celui d'l:Cube, qui est forcément plus club, plus electro, pour le disque. La boîte à rythmes est plus forte, il y a plus de graves... Il y a une assez grande différence entre notre mixage et le sien. Lui n'avait pas vu le film, il a fait le mixage sur la base du son seul, sans penser aux images. Et dans son style musical. C'est assez intéressant de concevoir le mixage selon le support.

EJ : Ça ne concerne que le mixage, car la longueur des morceaux est la même.

ENTRETIEN ZOMBIE ZOMBIE suite

La musique continue longtemps sur le mot fin.

CN : Je trouve ça super.

EJ : En général les gens mettent de la musique pour que les gens ne s'ennuient pas pendant le générique. Là c'est l'inverse. Le générique sert de support à la musique. On s'y attendait pas, on est ravis ! Tu te demandes d'abord s'il y a un problème et puis finalement tu entres dedans, j'adore. Elle ne pouvait pas nous faire un plus bel hommage.

Vous allez jouer les morceaux de cette bande originale sur scène ?

EJ : Bien sûr, on a déjà commencé à le faire. Le dernier morceau par exemple, on l'a déjà expérimenté avec onze musiciens.

CN : C'est le morceau qu'on a joué en ouverture du concert à la Villette Sonique.

EJ : C'était magique. Narimane ne savait pas, elle était contente. Ce sont des morceaux qui entrent dans notre répertoire, on va se les approprier. On a vraiment pris du plaisir. Pour nous, cette BO est comme un nouveau disque inattendu. Au départ on ne savait pas quelle place la musique allait prendre dans le film, ça n'aurait pu être que des petits morceaux d'une minute, mais il s'est trouvé qu'il y a plusieurs morceaux de cinq minutes, c'est très rare.

Quelles sont vos impressions du concert du 13 mars ?

Les Zombie Zombie ont joué en live pendant la projection du film pour l'ouverture de FAME à la Gaité Lyrique.

EJ : Ce fut un moment fort. Cela nous a demandé beaucoup de travail d'essayer de reproduire ce que l'on avait enregistré pour le film. En plus il y a peu de chance que l'occasion se représente de retenter la même expérience, il ne fallait pas se planter... Je classerais le résultat comme n'étant ni un concert, ni une projection, mais un entre deux assez unique.

CN : Ce n'est pas un exercice facile, qui va finalement à l'encontre de notre manière de fonctionner. On se laisse d'habitude beaucoup de liberté dans la manière de jouer les morceaux en concert, et là on avait un cadre très précis à respecter du point de vue de la durée des passages musicaux. Il fallait commencer et terminer les morceaux à des moments précis, mais on a essayé de garder une certaine liberté au sein de ces moments, dans un temps limité, c'est là où était la difficulté. Je pense que dans ce film la musique fait corps avec l'image d'une manière inattendue, et c'était intéressant de faire corps réellement et physiquement avec les images en étant sur scène avec le film. On faisait partie du cadre. C'était très intense comme sensation et effectivement exceptionnel.

C'est rare de voir un film où la musique est jouée en direct, à part à l'époque des films muets où un pianiste seul accompagnait les images. Ça devrait arriver plus souvent, il y avait une atmosphère spéciale dans la salle, plus vivante que si les gens étaient juste là pour regarder le film seulement.

2013

FID Marseille GRAND PRIX de la compétition

Prix RenaudVictor GRAND PRIX

MENTION SPECIAL **Marseille Esperance**

CPH:DOX Copenhagen GRAND PRIX

SELECTION OFFICIELLE 2013

Cerbère Porbou • Festival International De Mar Del Plata

Torino films festival • Cine Africano de Cordoba • Dubai Film Festival / RIDM Montréal

2014

Images Festival Toronto OVERKILL AWARD

SELECTION OFFICIELLE 2014

Museum Of Modern Art Louisiana Danemark

Gotëborg Film Festival • IF Istanbul International Independent Film Festival

Glasgow Film Festival

F.A.M.E. Paris La Gaité Lyrique . Ouverture du festival

Birds Eye View . Londres • Ambulante . Mexique

The Images Festival . Toronto • The Sarasota Film Festival . Floride

The Art Of Real / Lincoln Center New York

Middle East Now Festival Florence • Vancouver Doxa

Vision du réel Nyons • DocAlliance Cannes 2014

Planète + Doc Festival Varsovie • Loop festival vidéo Barcelone

Lima Independiente Festival Internacional de Cine

Olhar De Cinema Curitiba Int'l Brésil • Melbourne International Film Festival

Medfilm Festival, Rome • Rencontre cinémathographique de Béjaïa

Doclisboa • IFF Bratislava • Pravo Ljudski Film Sarajevo

Festival International du Film de la Résistance Culturelle Liban

SEFF - Seville European Film Festival

Festival de Cine La Orquídea de Cuenca Equateur

ACTUALY

Biennale de Shangäi 2014 • NOVEMBRE à MARS

Festival du cinéma engagé Alger • DECEMBRE

Journées cinématographiques de Carthage Maroc • DECEMBRE

INTERNATIONAL REALEASE / Marsh /april 2015

ALGERIA / FRANCE / SWITZERLAND / SPAIN / GERMANY

ALGERIE 2013

SCENARIO ET REALISATION Narimane Mari

IMAGE Nasser Medjkane

MUSIQUE ORIGINALE Zombie Zombie

Cosmic Neman et Etienne Jaumet, mixée par I-CUBE

MONTAGE Caroline Detournay, Anita Roth, Narimane Mari

Olivier Boischot TRUCAGES ET POST-PRODUCTION

Pierre Sudre ETALONNAGE

Benjamin Laurent MONTAGE et MIXAGE SON

PRODUCTION ALLERS RETOURS FILMS ALGER

FDATIC pour la production
cinémathographique nationale
Ministère Algérien de la Culture

AARC Agence Algérienne
pour le rayonnement culturel

CNAP Centre Nationale des
arts plastiques • France