



Au Studio :

it won't be silence

une exposition en deux parties

Maya Hottarek & Camille Kaiser

Camille Dumond &

Tina Omayemi Reden

curatrice invitée : Julie Marmet

07.04 – 06.06.21

it won't be silence est une exposition en deux parties, avec Maya Hottarek, Camille Kaiser, Camille Dumond et Tina Omayemi Reden, conceptualisée par Julie Marmet. Le projet articule récits auto-mythologiques et stratégies de fictionnalisation, afin de mettre en espace des histoires situées, politiques et polyphoniques.

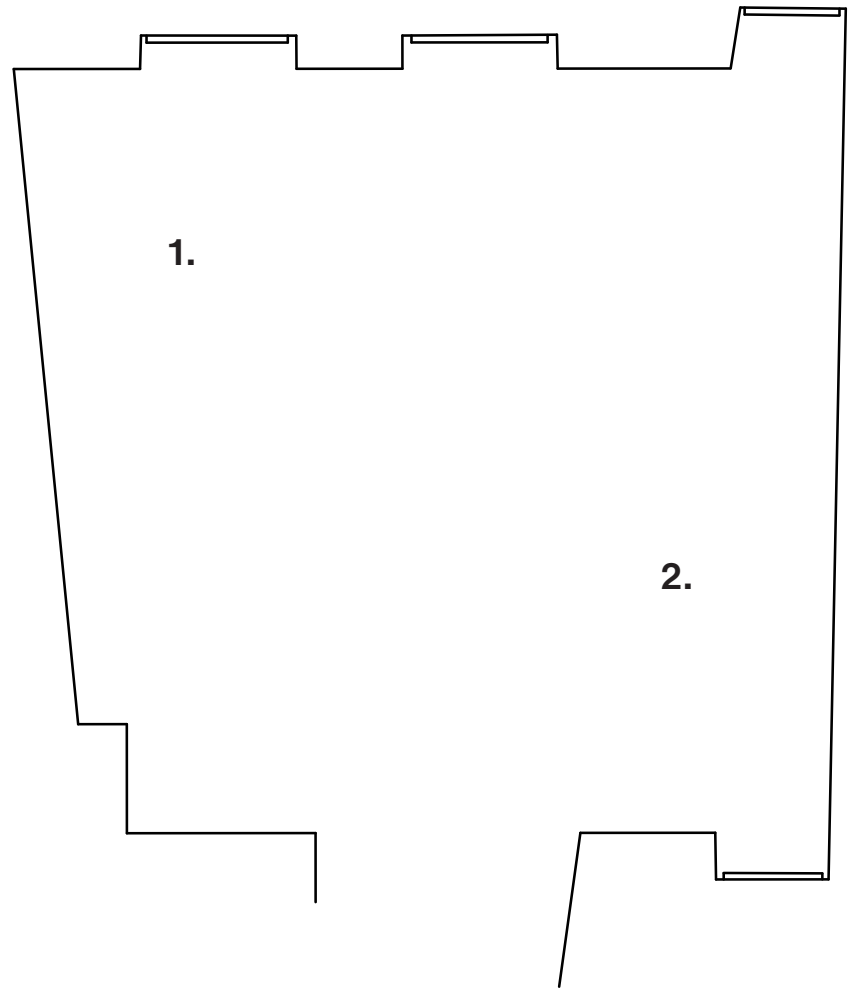
Pour la première partie (7 avril), Maya Hottarek et Camille Kaiser fabriquent des identités bio/mytho-graphiques et s'emparent des outils de la mise en scène et du montage pour décortiquer les personnages, reconstruire la trame narrative et exposer les étapes de construction de la fiction.

Pour la seconde partie de l'exposition (12 mai), Camille Dumond et Tina Omayemi Reden puisent dans le discours para-politique pour questionner le récit dominant, interroger sa mémoire (non-)collective et donner voix à des récits contre-hégémoniques.

it won't be silence is a two-part exhibition with Maya Hottarek, Camille Kaiser, Camille Dumond and Tina Omayemi Reden, conceptualized by Julie Marmet. The project articulates self-mythological narratives and strategies of fictionalization, in order to put into space situated, political and polyphonic histories.

For the first part (April 7th), Maya Hottarek and Camille Kaiser produce bio/mytho-graphic identities and use the tools of staging and editing to deconstruct the characters, reconstruct the narrative and reveal the steps in the construction of the fiction.

For the second part of the exhibition (May 12th), Camille Dumond and Tina Omayemi Reden draw on para- political discourse to question the dominant narrative, interrogate its (non-)collective memory and gives voice to counter-hegemonic narratives.



1. Maya Hottarek

*Tell me you just had an emergency landing without telling me
you just had an emergency landing*

2021

2. Camille Kaiser

opening scene : bright flowers, somewhere outside oran

2021

Maya Hottarek

Tell me you just had an emergency landing without
telling me you just had an emergency landing



Pour commencer est-ce que tu pourrais me parler du titre "Tell me you just had an emergency landing without telling me you just had an emergency landing" ?

Oui ! Pour moi, le titre de travail pour moi a toujours été "Where to land ?" (Où atterrir ?), comme une question. Notamment en référence à l'essai de Bruno Latour, *Down to Earth : Politics in the New Climatic Regime* (2018), qui développe l'idée qu'en tant qu'humanité, nous sommes coincé·e·s dans un avion, à la recherche d'un endroit où atterrir, comme une métaphore de notre façon moderne de vivre et de traiter l'environnement.

Ensuite, lorsque j'ai monté le film, il est devenu évident que je n'étais pas seule dans cette forêt et qu'il était inutile de prétendre que j'étais sans caméra. Il est clair que je suis suivie par quelqu'un·e·x et on dirait que je lui montre mon périmètre, mon environnement, la terre que j'ai l'air d'avoir choisie. À ce moment-là, j'étais assez fascinée par plusieurs tendances TikTok, et plus particulièrement par ce défi "Tell me [...] without telling me" (*Dis-moi [...] sans me dire*). J'ai donc eu l'idée d'essayer de dire à la personne qui me suit - ou au spectateur·trice - que je venais d'effectuer un atterrissage d'urgence, mais sans lui dire que je venais d'effectuer un atterrissage d'urgence. C'était un peu ça l'idée. Je pense que ce titre permet aussi de faire référence au temps présent, parce que pour moi, toute ces tendances représentent tellement le monde globalisé, c'est vraiment cette idée de propagation, de devenir viral.

Dans son essai, Latour parle du changement de paradigme dans la compréhension de l'environnement comme un territoire et non plus comme la nature. Je pense que c'est aussi quelque chose que tu as mentionné la dernière fois, que lorsque tu allais dans le marais quand tu étais enfant, il te semblait immensément sauvage et intact, comme si tu pouvais vraiment t'y perdre. Mais que maintenant, tu réalises que ce n'était qu'une illusion d'échelle.

Oui, je pense qu'il y a vraiment eu un changement. Aujourd'hui nous appréhendons la nature comme quelque chose que nous conceptualisons ou produisons, surtout en Suisse où tout est tellement planifié. J'ai réalisé il y a quelques années que chaque arbre en Suisse était enregistré. Il y a une plateforme, *swisstopo*, où tout est sur un plan. Chaque forêt, chaque arbre est représenté. Il y a une petite croix pour chaque arbre. Je ne sais pas comment il·elle·x font, c'est assez fou. Et donc à ce moment-là, j'ai vraiment commencé à appréhender la Suisse comme un grand parc, où le paysage est hyper curaté. Et on peut le constater particulièrement lorsque que l'on prend l'avion, ou lorsque l'on navigue sur Google Maps. On voit alors que tout est carré et super organisé. Mais quand on est sur place, on ne s'en rend pas forcément compte. Donc, lorsque tu m'as interrogée sur ce bois dans lequel le film a été tourné, j'ai été un peu choquée en réalité !

Parce que pour moi, c'était une forêt sauvage. Quand on arrive de la route, vers les bois, tout a une forme très organique. Mais ensuite, je suis allée sur Google Maps, j'ai réalisé que c'est super carré et géométrique ! Même si quand j'étais dedans, pour le tournage, je pouvais entendre la route parfois, je veux dire que je savais que la route était là quelque part, je n'avais pas réalisé qu'elle était si proche. Donc oui, pour moi, cela a vraiment du sens quand Latour parle de la nature qui devient territoire.



Quand tu parles du personnage du film, et aussi en lisant les sous-titres, on comprend qu'elle vient d'arriver là, ou d'atterrir quoi. Qu'elle est à la fois en train de revendiquer la terre et de s'y adapter. Même si, d'une certaine manière, elle indique le chemin à prendre et montre son environnement au spectateur·trice·x, elle semble perdue, elle erre. Cette idée d'être perdue est exprimée à travers de nombreux gestes dans la pièce, à travers le titre, la façon de marcher, de filmer, etc., mais on ne la perçoit pas nécessairement comme négative, c'est plutôt l'expression d'un état transitoire.

Oui. En fait, je pense qu'il s'agit aussi d'accepter la situation telle qu'elle est. Parce que je trouve que nous, en tant qu'humanité, ou plutôt peut-être la plupart des gens au sein de notre culture, nous avons super peur de perdre le contrôle. Peur de ne pas être celui ou celle qui est responsable de notre propre environnement de vie.

Et donc pour moi ce jour de tournage a vraiment été un soulagement. On tournait les images mais je n'avais rien de prévu, pas de scénario. Nous le faisions simplement, sans réelles directives, ni pour moi ni pour la personne qui filmait et me suivait. Et c'est devenu vraiment méditatif et presque trippant à la fin, parce que nous avons filmé pendant tout un après-midi, presque pendant quatre heures d'affilée.

Je pense que cela vient aussi du besoin de recréer un sentiment de chaos. Je pense que dans la société, nous nous organisons collectivement pour simuler et contrer ce sentiment de chaos que nous percevons de l'univers. Même s'il est en réalité complètement organisé, nous le voyons immuablement comme désorganisé et impossible à contrôler.

Pour moi, il était important que le film se déroule dans un environnement que j'aurais clairement choisi et auquel je pourrais être émotionnellement attachée. C'est pourquoi j'ai choisi ce bois, près duquel j'ai habité et grandi pendant un temps. Et en m'y rendant et en y tournant les images, je me suis vraiment rendue compte que j'étais à la fois attirée et rejetée par cet environnement. Au final, c'est presque comme si pour moi, le travail principal, vraiment le cœur de l'intention, c'est le fait de m'y rendre moi-même cet après-midi-là. Et maintenant, je dois donc trouver un moyen de rendre compte de cela dans un contexte muséal, et assez difficile. Parce que je veux que le·a·x spectateur·trice·x saisisse ce que j'ai ressenti dans le bois cet après-midi-là.

L'action se déroule dans un marais, qui est un écosystème très spécifique, déclenchant un sentiment ambigu d'attraction et de répulsion. Il évoque un univers profond, sauvage et luxuriant, où coexistent des êtres tapageurs et des esprits enchanteurs, mais aussi un espace en perpétuelle décomposition. Il évoque à la fois la putréfaction et l'extrême codépendance, la reproduction. Le marais a un aspect presque sexuel, il se rapporte à la fluidité, à cette idée d'êtres en constante fusion, entrelacés à tout moment, un état de transition permanent.

Oui. Aussi, quand j'y suis allée pour filmer, le marais avec encore sa forme hivernale. En été, c'est vraiment un mélange imperceptible entre tout ce qui est pourri et des fleurs qui poussent partout. C'est un écosystème extrêmement riche et complexe.

J'ai aussi cette intuition que nous sommes tous·te·x·s issu·e·x·s du marais. Comme la soupe primitive, ou le marais primordial, là où toute forme de vie a commencé en quelque sorte.

Est-ce que tu savais que Bienne est en réalité construite sur un ancien marais ? Je veux dire le "Seeland", la région est en fait un marais asséché.



Et toutes ces significations et impressions créent un lien super fort avec mon dernier voyage, ce voyage intérieur durant lequel il s'est avéré que j'étais dans un monde préhistorique, avec d'immenses champignons. Il y avait une énorme mare de boue, super attirante, et moi j'étais une sorte de lézard et je savais que je devais aller dans cette boue, qui était clairement la soupe primordiale d'une certaine manière. J'ai donc dû nager dans cette boue super épaisse pour ensuite être transformée en une bulle, afin de pouvoir revenir à la surface et renaître en quelque sorte en quelque chose de nouveau.

Dans le Studio du CAN, tu montres trois vidéos sur des écrans différents. Dans la pièce, c'est donc presque comme si tu exposais les outils cinématographiques du montage. Pourquoi est-ce que c'était important de déconstruire ce moment, cette narration en plusieurs étapes ?

Je suis fascinée par la simultanéité des réalités, qui peut être perçue par chacun·e à chaque seconde. Dans l'installation, il y a donc trois perspectives : celle de la personne qui me suit, une vue de l'extérieur, la position de mon propre champ de vision, et enfin mes pensées qui sont traduites dans les sous-titres.

Finalement, à travers la création du personnage du film, il y a une pratique de l'auto-mythologie, de la fictionnalisation du souvenir d'une nature que tu as habitée quand tu étais plus jeune. Est-ce qu'il y a aussi quelque chose en lien avec une connaissance située, une mémoire corporelle de ce marais ?

Je crois que la mémoire corporelle est forte et n'oublie jamais. Elle est différente de celle de notre cerveau ou de notre système nerveux qui sont des organes sensoriels et principalement éliminatoires. Le corps se souvient. Selon la théorie de "The Mind at Large" (Aldous Huxley, 1954), chaque être humain est capable à tout moment de se souvenir de tout ce qui lui est arrivé, de percevoir tout ce qui se passe n'importe où dans l'univers. C'est le travail du cerveau et du système nerveux de nous protéger contre l'accablement et la confusion. Ainsi, j'ai l'impression que le corps est plus direct. Il se souvient des paysages, de l'eau, de l'air, des odeurs, des températures. Il ne peut pas fournir une protection comme le fait le cerveau. Le corps nous dira toujours la vérité.

Le personnage du film est donc en quelque sorte le mélange du moi à 6 ans et du moi à 30 ans. Le corps est le même mais l'état d'esprit est différent. Aussi, je ne me contente pas de jouer mon propre rôle mais j'essaie d'incorporer mon environnement, de me transformer en une sorte de personnage multiple, qui englobe tout ce qui m'entoure. D'une certaine manière, je retourne dans cet endroit précis, où je ressentais une spiritualité très naïve lorsque j'étais enfant, et j'y reviens en tant que femme adulte qui a connu un peu plus du monde et des abysses de notre société.

* dans l'installation : "we try to transform all the masters into very small ants (...) and, will teach these new recruits about solidarity and construction."
emprunté au recueil de poèmes "Some Flowers" de Romy Colombe. K

Camille Kaiser

opening scene : bright flowers, somewhere outside
oran



Le travail présenté ici est le quatrième chapitre d'une recherche que tu mènes depuis plusieurs années. Est-ce que tu pourrais parler un peu de ce projet de recherche et introduire la nouvelle étape de travail que tu présentes au Studio du CAN?

Le projet a vraiment commencé quand j'ai retrouvé des archives familiales et notamment tous les albums-photo de la période durant laquelle mon grand-père travaillait en Afrique Occidentale française. C'est en me plongeant dans ce contenu que j'ai reconstruit l'histoire de la rencontre de mes grands-parents et que j'ai commencé ce projet basé sur les échanges de lettres entre leur première rencontre et leur mariage, entre 1956 et 1960, qui est aussi la période de la fin de la colonisation française en Afrique.

Mon grand-père est né en France, il a étudié la topographie en Suisse et a ensuite été engagé pour travailler à Dakar par une société qui travaillait pour le gouvernement colonial et avait des bureaux dans différents pays. Entre 1949 et 1960, il a donc habité et travaillé dans beaucoup de pays tout en revenant en France de temps en temps. Ce mode de vie n'avait pas l'air très stable, basé sur des contrats temporaires qui l'envoyaient dans un pays quelques mois pour construire une route, avant de revenir en France puis de repartir pour un autre contrat. Cela n'avait pas l'air d'être un travail particulièrement attractif. C'est d'ailleurs seulement en lisant ses lettres que j'ai pu mieux comprendre le contenu de son travail, les raisons de sa présence en Afrique et ses motivations personnelles à ce mode de vie.

Il y a deux ans, j'ai réalisé un premier projet qui était vraiment un point d'entrée de la recherche. Ensuite j'ai réalisé un deuxième projet que je considère comme une sorte de bande-annonce, basée sur une carte postale envoyée par mon grand-père à ma grand-mère qui est partie en Suisse quelques mois après l'indépendance de l'Algérie. Je pensais que cette carte postale était vraiment un moment clé de l'histoire. Le troisième chapitre est basé sur la manière dont j'ai découvert les lettres, comment j'ai réalisé qu'il en manquait la moitié car seules celles écrites par mon grand-père ont été conservées par ma grand-mère. C'est un projet sur cette histoire d'amour qui a lieu dans le contexte politique particulier qu'est la fin du projet colonial. Le texte raconte comment j'ai trouvé ces lettres, comment je les interprète, avec certains extraits mais toujours en écriture rapportée, jamais uniquement avec du matériel documentaire.

Le quatrième chapitre que je présente au Studio du CAN s'inscrit vraiment dans la continuité à la fois de l'histoire et de la compréhension que j'en ai, car plus je lis des lettres, plus j'ai des détails et des nouvelles informations sur cette histoire. Par exemple, c'est en lisant une lettre que j'ai appris comment ils se sont rencontrés. Sans ça, je n'aurais pas pu savoir les détails de leur rencontre qui était complètement hasardeuse. C'était dans une gare, mais aucun d'eux n'habitait cette ville. Et donc je trouvais intéressant de repenser cette rencontre. En fait, j'ai assez d'éléments pour avoir des faits, mais pas assez pour comprendre pourquoi les deux sont à la gare à ce moment-là. Forcément, cela crée un imaginaire. Ces espaces vides d'informations me permettent de spéculer sur les raisons de leur présence respective dans cette gare. Et donc dans le travail d'écriture, l'idée est vraiment de questionner comment est-ce que l'on construit un récit autour de faits. Pour moi, c'est la seule position possible à avoir lorsque l'on travaille avec du matériau



d'archives, parce qu'au-delà des faits historiques dont on a des traces, on ne peut rien savoir de ce qui est autour. Donc on ne peut que spéculer. Finalement, l'imagination devient juste une autre version de la réalité.

C'est là que j'ai eu l'idée de travailler uniquement sur le moment de la rencontre, qui est un moment clé de leur histoire, nécessaire pour la naviguer. Et ce qui est intéressant c'est que cela déclenche tout un imaginaire un peu romantique, presque filmique, quelque chose d'assez kitsch. Je trouvais intéressant de montrer que c'était malléable, ou même que je pouvais décider que l'histoire serait malléable en la ré-écrivant, en la rejouant, en changeant des éléments...

Pour cette étape du projet, tu as travaillé avec une actrice n'est-ce pas ? Est-ce que tu pourrais me parler de votre collaboration et de comment est-ce que tu l'intègres au projet ?

A la base, j'avais l'idée de faire un film. Donc j'avais besoin de personnages. C'est là que je suis tombée sur le travail de Nastassja Tanner, qui est l'actrice avec qui j'ai travaillé sur le texte. Bien que nos pratiques soient très différentes, on a plein de questions de recherche communes, notamment sur comment faire des projets avec des gens qui ont vraiment existé et avec qui on a été intime ? Nous avons eu une conversation sur ce que cela ferait si nous faisions un film ensemble sur ma grand-mère, et qu'elle en joue le personnage principal. Quel serait le décor ? Où est-ce que ça se jouerait ? Le texte présenté au CAN est écrit à partir d'une ré-écriture de ces conversations auxquelles j'ajoute des éléments de fiction. Finalement, l'histoire devient presque un prétexte pour parler de la manière dont la fiction est une méthodologie qui permet de travailler *avec* des gens réels ou *sur* des gens réels. La fiction est une manière de combler du vide, des silences, des éléments historiques auxquels on n'a pas accès.

Le texte vise à poser ces questions, à déclencher un imaginaire autour de cette rencontre et à se rendre compte que c'est une histoire qui peut être réécrite. Finalement, je pourrais décider qu'en fait, c'était pas à Marseille mais à Paris. Quand tu écris de la fiction, tu choisis un moment, un scénario, un décor et après les personnages évoluent dedans. Donc moi j'ai eu envie d'écrire sur comment ils se sont rencontrés, et le travail avec Nastassja m'a permis de trouver un personnage – l'actrice qui m'aide à écrire sur l'histoire – à partir de notre conversation.

A l'avenir, j'imagine que l'on va probablement continuer à travailler à décortiquer ce matériau ensemble. J'imagine qu'on pourrait réaliser une scène de film où on tournerait dix fois la scène de rencontre et qu'à chaque fois il y a des détails qui changent. Mais que cela se passerait dans une salle de théâtre ou de répétition. Peut-être qu'à la fin, il y a vraiment la vraie scène qui est tournée.

Du coup, de cette histoire, tu as quand même l'intention d'en faire un film ? Ou est-ce que cela va rester à la présentation des étapes de construction d'un film ?

Je pense que c'est cette seconde option qui m'intéresse plus, mais peut-être que le film se trouve là-dedans... Peut-être qu'il y a une ou deux scènes qui sont des vraies scènes de film. Mais ça ne m'intéresse pas de prendre des personnages réels, de recréer des décors et d'être comme « Nous sommes en 1956 à Oran. ». Personnellement, j'aurais plus d'intérêt à imaginer que l'on tourne la scène de rencontre dans la gare de Marseille avec des personnages d'aujourd'hui. Parce que je ne sais pas quelle était l'histoire de 1956, je n'étais pas là. Mon intérêt est plutôt dans comment traiter un matériau ? Qu'est-ce que l'on en tire ? Comment le fictionnaliser, analyser ce qui le rend accessible,



mais en même temps distant... Après, quand j'écris c'est instinctif, c'est vraiment raconter une histoire, celle de gens qui se rencontrent et surtout raconter l'histoire de comment re-raconter cette histoire aujourd'hui, avec mes propres mots.

Dans les trois premières étapes de ta recherche, on ne voyait les personnages qu'à travers toi qui manipulais à la fois le matériau archivistique et les éléments de l'histoire, les personnages étaient toujours au racontés discours rapporté. Ici, c'est la première fois où un corps apparaît, à la fois dans l'image et dans le texte, les personnages ont une voix, même si cela n'est pas la leur mais celle de l'actrice.

Oui, mais tous ces personnages, en réalité c'est toujours moi entrain de manipuler le récit. Dans le sens où c'est autant un projet sur cette histoire que sur comment je la travaille et je la réécris.

Est-ce que cette manière d'écrire, à la fois par le discours rapporté et ensuite par l'intermédiaire d'une actrice, peut s'apparenter à une stratégie de distanciation ?

Oui je pense. C'est un mélange entre de la pudeur et du respect pour ces gens qui ne sont plus là et que tu représentes sans leur demander leur autorisation. Et puis c'est aussi une stratégie en fait, une stratégie pour rapprocher les gens de soi. Parce que telle quelle, c'est une histoire qui est dure à raconter si tu ne crées pas de personnages. Donc, j'ai créé ce personnage de moi qui essaye de comprendre ce matériau et de elle qui me répond, qui essaye de trouver des nouvelles pistes. Au final les dialogues sont un prétexte pour parler de cette recherche et poser des questions.

Dans ce projet, après l'étape de fictionnalisation, la distance entre ton personnage et ceux de tes grands-parents devient moins perceptible, notamment parce que tu apparais aussi en discours rapporté. Avant, tu racontais l'histoire et le spectateur·trice était témoin de la construction de la fiction, maintenant, comme tu es intégrée à la fiction, la distinction avec réel est annihilée. Il y a aussi une transition du personnage principal qui passe de ton grand-père à ta grand-mère. Jusqu'à maintenant, on apprenait l'histoire de l'un par l'absence de l'autre. Finalement, la première personne qui a une voix, un corps et du texte, c'est ta grand-mère, la scène de la rencontre est d'ailleurs écrite de son point de vue à elle.

Oui, c'était assez délibéré ! Il y a beaucoup plus un imaginaire à explorer autour d'elle, vu que je ne sais pas ce qu'elle a fait pendant ces cinq ans. Je ne sais pas ce qu'elle a écrit, rien. Je n'ai aucun élément donc il y a plus de réécriture possible. Et puis, c'est un personnage qui a beaucoup plus d'ambiguïtés pour moi. Lui, on peut assez facilement le catégoriser, alors qu'elle je ne comprends pas trop pourquoi elle a fait certains choix... Pour moi, c'est un personnage beaucoup plus intrigant que celui de mon grand-père, donc cela m'intéresse plus de l'écrire.

Quant à l'intégration du réel dans la fiction, l'effet est qu'en tant que spectateur·trice·x, tu peux aussi te laisser porter un peu ailleurs. Si dans le texte on discute pendant trois minutes de la couleur des fleurs, tu peux aller ailleurs dans ta tête.

Maya Hottarek

Tell me you just had an emergency landing without telling me you just had an emergency landing



Could you explain a bit about the title “Tell me you just had an emergency landing without telling me you just had an emergency landing”?

Yes, so the working title for me was always “Where to land?”, as a question. Also in reference to Bruno Latour’s essay *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime* (2018), that basically develops the idea that we as humanity are stuck on a plane and in the need for a place to land, as a metaphor for our modern way of living and treating the environment.

When I did the editing of the film, it became obvious that I was not alone there, and that was no point in pretending that I was without a camera. I am clearly being followed by somebody and it looks like I am showing them my perimeter, my surroundings, my chosen land somehow. And at that time, I was quite fascinated by several Tiktok trends, and more specifically by this challenge “Tell me [...] without telling me”. So I had the idea that actually I was trying to tell this person – or the viewer – that I just had an emergency landing, but without telling them that I just had an emergency landing. So that’s about it. I think that this title came in also to refer to the present-time somehow, because for me, this whole Tiktok thing is so global, it’s really this idea of spreading, getting viral.

In Latour’s essay, he speaks of the paradigm shift in understanding the environment as territory and not as nature anymore. I think it is also something you mentioned last time, that when you were going to the swamp as a child, it felt immensely wild and untouched, as if you could really get lost into it. But that now, you realize that this is just an illusion of scale.

Yes, I think that there was really a change, now we are understanding nature as something that we design or produce, especially in Switzerland where everything is so planned. I realized some years ago that every tree in Switzerland is registered. There is a platform, *swisstopo*, where everything is on a plan. Every forest, every tree is represented. There is a small cross for every tree. I don’t know how they do it, it’s kind of crazy. And so by then, I really began to understand Switzerland as a big park, where the landscape is hyper curated. And you can witness this especially when you take the plane, or when navigating on Google Maps. Then you see that everything is somehow square and super organized. But when you are in it you don’t necessarily realize that. So when you asked me about those specific woods, where the film was made in, I was a little shocked in reality!

Because for me it was this wild wild forest. When you come from the road, towards the woods, it has a very organic shape. But then, as I went on Google Maps, I realized that it is super square! And even when I was in it, for filming, I could hear the road sometimes, I mean I knew that the road was out there somewhere, I just didn’t realize it was this close. So yes, for me it really makes sense when Latour talks about nature becoming territories.



When you speak about the character in the film, and also reading the subtitles, we understand that she just arrived there, or just landed. That she is both claiming the land and adjusting to it. Even if she is somehow leading the way and showing the land to the viewer, she seems to be lost, she is wandering around. This idea of being lost is expressed through many gestures in the work, through the title, the way of walking, of filming etc, but we don't necessarily perceive it as negative, it is more the expression of a transitional state.

Yes. Actually I think this is also about embracing the situation. Because I find that we, as humanity, or as most people in our culture, are super afraid of losing control. Afraid of not being the one in charge of our own life environment.

And so in the making, this day of filming was quite a relief for me. We were filming but I didn't have a script or anything planned. We were just doing it, without real guidelines, neither for me or the person filming and following me. And it became really meditative and quite trippy in the end, because we filmed for a whole afternoon, something like four hours straight.

I think it was also coming out of the need to recreate this feeling of chaos. I think that in society, we are doing collective organizing to fake and counter this feeling of chaos that we perceive from the universe. Even though it is in reality completely organized, we just see it as unorganized and uncontrolled.

To me it was important that the movie would take place in an environment that I would clearly choose and to which I might be emotionally attached. That's why I chose this land in which I grew up for a while. And by going there and filming, I also realized that I was both attracted to it and rejected by it. It is almost as if for me, the main work, like really the chore of it, is me going there this afternoon. And now I have to find a way for a museal context, and I am struggling a bit. Because I want the viewer to grasp somehow what I felt that afternoon.

The action takes place in a swamp, which is a very specific ecosystem, triggering an ambiguous feeling of both attraction and repulsion. It evokes a deep, wild and luxuriant universe, where flashy beings and enchanting spirits co-exist, but also a space of perpetual rottenness. It evokes putrefaction, and extreme codependency, reproduction, almost sexual aspect of it. It relates to fluidity, to this idea of all beings in constant fusion, intertwined at all times, a permanent state of transition.

Yes. Also, when I went there it was still the winter shape of the swamp. In the summer, it is really a mix between everything being rotten and flowers growing everywhere. It is an entire ecosystem.

I also have this idea that we all came out of the swamp. Like the primordial ooze, or primordial swamp, so where life started somehow.

Did you know that Biel is actually built on a former swamp. I mean the « Seeland », the region is actually a dried swamp.

Actually this creates a super strong link to when I did this last voyage, this trip to the underground, where it turned out that I was in a prehistoric world, with big mushrooms. There was a huge, super attractive mud, and myself, I was a sort of lizard and I knew I had to go into this mud, which was clearly the primordial soup somehow. So I had to swim down this super thick mud to then be transformed into a blob, to be able to come back and be somehow reborn as something new.



In the CAN Studio, you are showing three videos on different screens, so in the room, it is almost as if you were exhibiting the cinematic tools of montage. Why was it important, to deconstruct this moment, this narration into different stages ?

I am fascinated by the simultaneity of realities that is perceived by everyone every second. In the installation there are three perspectives : that of the person following me, a view from the outside, the position of my field of vision, and finally my thoughts which are translated into the subtitles.

Finally, through the creation of the character in the film, there is a practice of self-mythology, of fictionalization of the memory of a land that you inhabited when you were younger. Is there also something linked to a situated knowledge, a body-memory of this particular swamp ?

I believe that the body memory is strong and never forgets. Different from our brain and nervous system that are sensory organs and mainly eliminatory. The Body will remember. According to the theory of “The Mind at Large” (Aldous Huxley, 1954), every human being is capable at any moment to remember everything that has ever happened to them and to perceive everything that happens somewhere in the universe. It is the job of the brain and nervous system to protect us from being overwhelmed and confused. I feel like the body is more direct, it remembers landscapes, water, air, smells, temperatures. It can not provide protection as the brain does. The Body will tell us the truth.

So the character is somehow the melting of 6 year old me and 30 year old me. The body is the same but my mindset is different. Also I do not only take the role of myself, I try to embrace my surroundings and transform into a sort of multi-persona, embracing all of my inputs. Somehow, I go back to this place where I perceived this very naive spirituality as a kid, returning as a grown woman who has seen a bit of the world and the abysses of our society.

* in the installation: “we try to transform all the masters into very small ants (...) and, will teach these new recruits about solidarity and construction.”
taken from the poetry book “Some Flowers” by Romy Colombe. K

Camille Kaiser

opening scene : bright flowers, somewhere outside
oran



The work presented here is the fourth chapter of a research project that you have been carrying out for several years. Could you talk a bit about this research and introduce the new stage of work you are presenting at the CAN Studio?

The project really began when I found family archives, including all the photo albums from the period when my grandfather was working in French West Africa. It is by immersing myself in this content that I reconstructed the story of my grandparents' meeting and that I began this project based on the exchange of letters between their first meeting and their wedding, between 1956 and 1960, which also marks the end of the French colonization in Africa.

My grandfather was born in France, studied topography in Switzerland and was then hired to work in Dakar by a company that worked for the colonial government and had offices in different countries. Between 1949 and 1960, he lived and worked in many countries while returning to France from time to time. This lifestyle did not seem very stable, based on temporary contracts that sent him to a country for a few months to build a road, before returning to France and then leaving for another contract. It didn't seem like a particularly attractive job. It was only by reading his letters that I was able to better understand the content of his work, the reasons for his presence in Africa and his personal motivations for this life choice.

Two years ago, I did a first project that was really an entry point for the research. Then I did a second project that I consider as a kind of trailer, based on a postcard my grandfather sent to my grandmother who left to Switzerland a few months after the Independence of Algeria. I thought that this particular postcard was really a key moment in the story. The third chapter is based on how I discovered the letters, how I realized that half of them were missing because only the ones written by my grandfather were kept by my grandmother. It's a project about this love story, that takes place in the particular political context of the end of the colonial project. The text tells the story of how I found these letters, how I interpret them, with some excerpts but always in reported speech, never only with archive material.

The fourth chapter that I present here at the CAN Studio is really a continuation of both the story and my understanding of it, because the more letters I read, the more details and new information I get about this story. For example, it is by reading a letter that I learned how they met. Without it, I wouldn't have known the details of their meeting, which was completely random. It was at a train station, but neither of them lived in that town. And so I found it interesting to rethink that meeting. In fact, I have enough elements to know the facts, but not enough to understand why the two of them were at that train station at that moment. This inevitably opens up an imaginary. These empty spaces of information allow me to speculate on the reasons for their respective presence in this station. And so in the writing process, the idea is really to question how one builds a story around facts. For me, this is the only possible position to take when working with archival material, because beyond the historical facts of which we have traces, we cannot know anything about what is around. So one can only speculate. In the end, the imagination becomes just another version of reality. So that's where I got the idea to work only on the moment of the encounter, which is a key moment in their story, necessary to navigate it. And what's



interesting is that it triggers a whole imaginary that's a bit romantic, almost filmic, something quite kitschy. I found it interesting to show that it was malleable, or even that I could decide that the story would be malleable by rewriting it, replaying it, changing elements...

For this stage of the project, you worked with an actress, right? Could you tell me about your collaboration and how you integrated her into the project?

Basically, I had the idea of making a movie. So I needed characters. That's when I came across the work of Nastassja Tanner, who is the actress I worked with on the text. Although our practices are very different, we have quite similar research questions, especially about how to make projects with people who really existed and with whom we've shared intimacy. We had a conversation about what it would be like if we made a film together about my grandmother, and she would play her as the main character. What would the setting be? Where would it be played? The text presented at CAN is written from a rewriting of these conversations to which I add elements of fiction. Ultimately, the story becomes almost a pretext for talking about how fiction is a methodology for working with real people or about real people. Fiction as a way to fill in gaps, silences, historical elements that we don't have access to.

The text aims to ask these questions, to trigger an imagination around this encounter and to realize that it is a story that can be rewritten. In the end, I could decide that it wasn't actually in Paris but in Marseille. When you write fiction, you choose a moment, a scenario, a setting and then the characters evolve within that. So I wanted to write about how they met, and working with Nastassja allowed me to find a character - the actress who helps me write about it - based on our conversation.

In the future, I imagine we'll probably continue to work on unpacking this material together. I imagine that we could make a film scene where we shoot the meeting scene ten times, and each time there are details that change. But that it would take place in a theater or a rehearsal room. And maybe at the end, there is really the real scene that is shot.

So, do you still intend to make a film out of this story? Or is it just going to be a presentation of the construction of the film?

I think I'm more interested in the second option, but maybe the film is in there somehow... Maybe there are one or two scenes that are real film scenes. But I'm not interested in taking real characters, recreating settings and being like "It's 1956 in Oran.". Personally, I'd be more interested in imagining that we shoot the meeting scene in the train station in Marseille with characters from today. Because I don't know what the story was in 1956, I wasn't there. My interest is rather in how to treat a material? What do you get out of it? How to fictionalize it, to analyze what makes it accessible, but at the same time distant... Afterwards, when I write, it's instinctive, it's really to tell a story, the story of two people who meet and especially to tell the story of how to re-tell this story today, with my own words.

In the first three stages of your research, we only saw the characters through you, who manipulated both the archival material and the elements of the story. The characters were always in reported speech. Here, for the first time, a body appears, both in the image and in the text, the characters have a voice, even if it is not theirs but the actress'.

Yes, but all these characters, in reality, it is always me manipulating the story, in the sense that it is as much a project about this story as it is about how I work it and rewrite it.



Can this way of writing, both through reported speech and then through the voice of the actress, be understood as a strategy of distancing?

Yes, I think so. It's a mixture between decency and respect for these people who are no longer there and whom you represent without asking their permission. And it's also a strategy in fact, a strategy to bring people closer to you. Because as it is, it's a story that's hard to tell if you don't create characters. So I created this character of me trying to understand this material and of her answering me, trying to find new tracks. In the end, the dialogues are a pretext to talk about this research and ask questions.

In this project, after the fictionalization stage, the distance between your character and those of your grandparents becomes less perceptible, especially because you also appear in reported speech. Before, you were telling the story and the spectator was witnessing the construction of the fiction, now, as you are integrated into the fiction, the distinction with reality is annihilated. There is also a transition of the main character from your grandfather to your grandmother. Until now, we learned the story of one by the absence of the other. And finally, the first person who has a voice, a body and text is your grandmother, and the meeting scene is written from her point of view.

Yes, it was quite deliberate! There is much more of an imaginary world to explore around her, since I don't know what she did during those five years. I don't know what she wrote, nothing. I don't have any elements, so there's more rewriting possible. And also it is a character who has much more ambiguities for me. He is easy to categorize, whereas I don't really understand why she made certain choices... For me, it's a much more intriguing character than my grandfather, so I'm more interested in writing about her.

As for the integration of reality into fiction, the effect is that as a spectator, you can also let yourself be carried away a bit. If in the text we talk for three minutes about the color of the flowers, you can go somewhere else in your head.