



JEAN-CHARLES HUE trop près

interview par Félix Rehm

Dans le cadre de la manifestation *Le jour le plus court* (partout en France, la « fête du court-métrage »), les 19, 20 et 21 décembre, un focus est consacré au travail vidéo de Jean-Charles Hue. Cet événement intervient trois mois après la sortie de son troisième long-métrage, *Mange tes morts*, lauréat du prix Jean Vigo. Cette concomitance invitait à un entretien non sur ce seul dernier film largement commenté, mais sur l'ensemble du travail d'un des rares artistes en France qui produit aussi bien pour sa galerie, Michel Rein, que pour le cinéma.

Encensé par la presse, *Mange tes morts* marque un jalon important dans le parcours de l'artiste. Il s'agit du premier projet qu'il réalise entièrement dans une configuration de tournage classique. Sa première fiction, *la BM du Seigneur*, contenait encore des plans documentaires – qui n'avaient pas été pensés pour l'histoire finalement écrite. Ce mouvement indubitable vers le cinéma, évoqué par l'odyssée automobile du film, est néanmoins contrebalancé par les regards des protagonistes, souvent tournés vers la lunette arrière. Le bolide emprunté, une BMW Alpina, permet de s'enfoncer dans le noir du polar, mais renvoie aussi à des périodes plus anciens. Avant d'être l'objet d'un scénario, cela a été dit, le casse du film a bien eu lieu. Hue et la famille de gitans, les Dorkel, qu'il filme depuis une dizaine d'années, avaient échoué à voler une cargaison de cuivre. En outre, alors qu'aujourd'hui, les membres de cette communauté se sédentarisent, la forme du road-movie, adoptée par Hue leur permet de reprendre la route. Enfin, le choix des angles de vue, l'attention accordée aux objets (la voiture, le pistolet), aux décors, s'inscrivent dans la ligne du travail mené par l'artiste depuis ses premières installations à l'école des beaux-arts de Cergy.

FR

■ **Des objets sacratisés (un couteau, des armes, des voitures) circulent dans ton travail depuis le début. Quel rôle tiennent-ils ?**

Il y a une obsession de l'objet – qui ne me vient pas des arts plastiques. C'est l'impedimenta, ce que l'on donne aux nomades, aux soldats, la chose que l'on porte. Le premier objet me vient de mon grand-père – qui était éclaireur dans l'armée. C'est son quart militaire : une gamelle en aluminium dans laquelle on prend l'eau, la soupe, et sur laquelle il avait gravé des trèfles, des dates, des initiales. En dessous, il avait gravé le plan du *stalag* dans lequel il était interné, ce qui lui a permis de faire trois tentatives d'évasion, infructueuses, car il a été rattrapé par les chiens. Petit, j'observais ce Graal avec admiration. C'était l'objet intercesseur entre moi et le grand-père, entre moi et le type d'homme qu'il était, entre deux mondes, ce qui me ramène à ce pourquoi je suis chez les Gitans. C'était aussi le plan d'évasion, le trésor. Enfant, c'est ce type d'objet magique qui m'impressionnait dans le cinéma ; dans *Moby Dick*, de John Huston, la pièce d'or clouée au mât ou la lumière verte qui apparaît quand les hommes croisent leurs harpons. Cette magie devait pouvoir arriver à travers un cérémonial et les objets du rituel.

J'ai redécouvert cela plus tard chez Sergueï Paradjanov ou Kenneth Anger. Je suis donc parti vers l'art avec ce quart. Mon premier travail à l'école des beaux-arts de Cergy-Pontoise a consisté à le photographier, en lui superposant des vues aériennes de camps.

VIVRE UNE AVENTURE

Entre le quart du grand-père et les beaux-arts de Cergy, tu passes par le monde de la mode. Comment y arrives-tu ?

À la sortie du lycée, un ami m'a proposé de monter une entreprise, pour fabriquer des verres sans pied. Ça a bien marché, ce qui m'a permis de dessiner par la suite des bijoux pour Christian Lacroix. Mais je n'ai pas travaillé longtemps pour lui ; à cette époque, j'avais des ailes dans le dos. J'étais attiré par la mode. Mon père a donc accepté de me payer la chambre syndicale de haute couture à Paris. J'y suis resté un an, puis je suis parti en stage chez le créateur Dominique Morlotti. Il était très cinéophile, on parlait souvent de cinéma. Un jour, il me propose de réaliser un « film de tendance ». Il me passe une Hi8, j'apprends à m'en servir, et je m'éclate. Je punaise des bas en soie de Lanvin de part et d'autre d'une pièce en les étirant, je mets des calots de couleur dedans pour changer leur



Page de gauche et ci-dessus/page left and above:

« Mange tes morts ». 2014.

Avec Jason François (Jason Dorkel), Michael Dauber (Mickaël Dorkel), Frédéric Dorkel (Fred Dorkel), Moïse Dorkel (Moïse Dorkel), Philippe Martin (Tintin). Capricci Production. (Ph. R. Bouchez)

forme et je balance des pigments partout là-dedans. Puis je balade la caméra dans cette installation pour faire comme si on était en plein espace. J'intercale aussi des extraits des *Ailes du désir* et des plans de mannequins de cire, « papa, maman », devant la TV, avec en off des extraits d'émissions de Paul Virilio sur la guerre. Après ce premier essai, je pars en vacances en Inde pour apprendre les couleurs auprès d'un maître des couleurs. À mon retour, on m'embauche pour dessiner de la bagagerie pour Ungaro et Guy Laroche. Je bosse six mois, et je tombe en dépression. Je vais d'abord à l'école d'art et de design d'Orléans. Ça ne me plaît pas. À ce moment-là, je découvre le phénomène Beuys que je me prends dans la gueule en allant voir l'expo à Beaubourg. Je lis qu'il est entré aux beaux-arts à mon âge, 27 ans, ce qui me décide à tenter Cergy.

Tu rencontres à ce moment-là les Dorkel, membres de la communauté yéniche – qui sont les héros de tes deux derniers films et de nombre de tes vidéos.

Je les rencontre à la sortie de l'hiver, après la rentrée. Je commence à beaucoup les fréquenter, à aller aux réunions évangéliques. Le projet est de devenir voyageur, de vivre une aventure. Les artistes que j'admire ont d'abord vécu quelque chose : Genet, Céline, Rimbaud (même si, dans son cas, ça a plutôt été l'inverse) ou Brueghel qui, avec son fils, se déguise en paysan et va assister à des mariages. Mais je ne les filmerai pas avant cinq, six ans. À ce moment-là, je suis concentré sur l'installation, avec les photographies du quart.

Pendant la deuxième année à Cergy, je me rends, en revanche, à Saintes-Maries de la Mer, en Camargue, un lieu symbolique pour les gitans. J'y réalise une pièce en transposant un stratagème découvert dans *Il était une fois en Amérique*. Les jeunes gangsters lèstent avec, des sacs de sel, les caisses de whisky qu'ils doivent jeter à la mer pour échapper à la police, pour les récupérer après l'évaporation. Je fais la même chose avec des fleurs rouges en tissu que je jette dans les marais. Je présente la vidéo à mon diplôme et Didier Larnac me propose de la montrer à ma sortie de l'école dans sa galerie Art Logos. Je retourne plusieurs années de suite à Saintes-Maries, en filmant à chaque fois la même scène, mais avec des caméras différentes, jusqu'à finalement retenir un plan réalisé en Kodak Chrome avec une Howell à manivelle. C'est la version que j'ai finalement montrée à Art Logos.

DÉSIR DE CORPS

Tu filmes alors tes premières vidéos avec les Dorkel, Quoi de neuf docteur, Perdonomami Mama. Et tu décides de partir à Tijuana, ce qui donnera Carne Viva, le film jonction dans ton parcours, entre cinéma et art contemporain.

La jonction a lieu avant le départ, quand je réalise *l'Œil de Fred*. Avec une caméra numérique Z1 placée à la verticale, je filme une table, un collier d'yeux posé dessus et les bras de Frédéric Dorkel en train de manipuler un couteau – qui raconte en 16 minutes la nuit décrite dans *Mange tes morts*, que l'on avait vécue ensemble. Pour une exposition à la Fondation Ricard, je montre la vidéo projetée

sur la table, le collier ainsi qu'une projection du logo BM sur le mur. Je me rends alors compte que j'ai du mal à placer les objets en installation, cela n'a plus la même force. Michel Rein me fait remarquer que j'aurais dû peindre le logo directement sur le mur, il a raison. Je m'aperçois que les objets prennent de la force quand ils sont dans les films. Je pars ensuite à Tijuana, avec l'idée de réaliser une série de vidéos. Le protocole consiste à donner à chaque personne que je rencontre un couteau à manche d'os de chien, que j'ai trouvé à Paris, et qui a été fabriqué par un coutelier formé par les Amérindiens. Ce couteau joue le même rôle que le quart, comme le pistolet P38 ou la BM avec les gitans. Sur place, j'apprends que le dossier déposé au CNC – section court-métrage expérimental – et que j'ai présenté suite à ma rencontre avec la productrice Elisabeth Pawlowski, est accepté. Je rentre à Paris montrer certaines vidéos, puis je repars pour tourner ce qui donnera *Carne Viva*.

Carne Viva suit le principe de Winchester73, avec le couteau qui circule entre les personnages. Nos yeux suivent l'objet. Dans tes films, que cela soit parce que la caméra est proche physiquement, d'un couteau, de tissus, de peaux, ou émotionnellement, des Dorkel notamment, on est toujours très près de la chose filmée.

Quand j'ai montré ma vidéo *Y' a plus d'os*, une critique m'a reproché d'être trop près de mon sujet. Et je dois avouer que cela m'a fait plaisir lorsque, à la sortie de *Mange tes morts*, quelqu'un a écrit dans un article : « Il filme pour une fois sans ce foutu point de vue fran-

çais qui parle toujours de distance qui n'est qu'un foutu faire-valoir moral. » Comme s'il fallait toujours filmer à la bonne distance, c'est-à-dire à la distance de la fourmi. Je suis moi artiste, et toi, tu es la fourmi. Dans *Mange tes morts*, on est dedans et on ne sait pas trop quel est le jugement moral que je porte. Dans un certain cinéma, la caméra est là pour avoir une bonne distance, pour rendre l'histoire intelligible. Ce n'est pas la caméra que j'aime. Ce n'est ni la caméra d'Orson Welles, ni celle des Russes, ni celle de John Cassavetes. Leurs plans sont attractifs. Même Genet est toujours trop près : des pages et des pages pour décrire l'avant-bras de son petit copain. C'est ce que j'ai voulu faire dans *l'Œil de Fred*, l'avant-bras. Quand je filme, il y a le désir d'avoir ce corps-là et ce devenir-là. Je filme un tatouage parce que je voudrais l'avoir et que je ne le mérite pas. Je suis trop près parce que je ne peux pas être les gens que je filme. Je ne peux pas devenir gitan donc qu'est-ce que je peux faire ? L'art m'apporte des devenirs.

UNE ARME DE GUERRE

Ce sont les objets et les individus que tu rencontres qui t'introduisent à l'art ?

L'art que je recherche est primitif. Gauguin. Il va à Tahiti. Il se goure. À une encablure de sa maison, il y a une propriété avec des colonnades blanches. C'est déjà mort : les Tahitiens ont déjà perdu l'essentiel de leur culture. Il débarque avec des vignettes de la Renaissance qu'il a prises au Louvre, et il va dans les musées locaux où il découvre les

objets traditionnels muséifiés. De tout cela, il se fait une idée de la culture primitive à cet endroit-là – qui est un pur mélange.

Quand tu vas chez les gitans, la nouvelle religion est là. Je me souviens d'une réunion évangélique où Louï, un des oncles, me racontait pendant une heure comment Pharaon sur son char essayait de rattraper Moïse. Autour de nous, il y avait des courses de bagnole et le prêche dans la tente, juste à côté. Le char, c'est la BM et l'Alpina de *Mange tes morts*. Moi, j'y vais avec ma vignette Jean-Pierre Melville : le P38, le flingue d'Alain Delon, que j'ai acheté avec Frédéric, mais que j'ai néanmoins introduit chez eux. On a fait tous les films avec cet objet intercesseur, entre eux et moi, entre le cinéma et le monde des gitans. De tout cela, on fabrique notre croyance : la BM du Seigneur, une nouvelle religion créée ensemble.

Mais Frédéric Dorkel te tire dessus avec le P38 dans Y' a plus d'os...

La soirée du film avait commencé à trois heures de l'après-midi au whisky. La tension a monté quand l'un des leurs a raconté qu'il se faisait frapper par ses beaux-frères sur ordre de sa femme. Tous discutaient de ce qu'il fallait leur faire. Il y avait comme un appel à la mort. Frédéric avait le flingue sur lui, pour aller tirer des lapins. L'alcool lui tombe dessus. Je vais alors reposer la caméra dans la caravane, mais il me commande, pour la première fois, de le filmer. Ça marque le début d'une relation entre lui et moi, à tel point qu'on ne sait plus parfois qui fait l'affaire. Je filme, mais je

dois m'arrêter pour l'aider, sur son commandement, à mettre les *bastos* dans l'engin. Puis, devant la caméra, il se met à raconter comment, grâce à lui, j'ai acheté le Puschka. Il me dit : « Charlie, t'es comme nous, t'as besoin d'adrénaline. Tu vas montrer tes films, mais nous, quand on sort, on risque de mourir. Tu ne paies pas la dîme. » Puis il tire trois fois sur le côté, avant de retourner l'arme vers moi et de me tirer dessus. La balle a frôlé la caméra, ce n'est pas une composition faite sur le logiciel *After Effects*. Le soleil qui apparaît sur l'image a été produit par la poudre non consommée qui s'est accumulée dans le magasin du flingue. Dès le troisième tir, on voit un gros coup de poudre lumineux. La distance a été trouvée ce jour-là : quatre mètres, trop loin pour mourir, mais assez près pour voir la lumière.

Sur ce film, la critique avait dit une chose juste : Jean-Charles Hue utilise la caméra comme une arme de guerre. D'accord, mais pour révéler une épiphanie. Je n'étais pas mort, mais j'ai vu la lumière avant de tomber : j'ai alors trouvé ce que je recherchais dans le cinéma et dans la vie. ■

Ancien étudiant de l'École normale supérieure et de Paris III, Félix Rehm suit actuellement la formation de la Fémis. Depuis 2009, il collabore à la revue *Indépendencia*.

« La BM du seigneur ». 2011.

Avec Frédéric Dorkel, Angéline Dorkel, Joseph Dorkel, Michaël Dauber (Capricci Films)



Three months after the release of his third feature film, *Mange tes morts*, winner of the Jean Vigo prize, Jean-Charles Hue is the subject of a special spotlight section in the film festival *Le jour le plus court* (December 19, 20 and 21). Hue is one of the few French artists who works for both movie theaters and an art gallery (Michel Rein, Paris). We spoke to him about his career and why he makes the kind of work he does.

Praised to the skies by the press, *Mange tes morts* marks an important new phase in the artist's work: the first project made completely as a conventional shoot. His first fiction, *La BM du Seigneur* (The Lord's BM) still contained documentary sequences not conceived for the film as finally written. This undeniable move towards cinema, evoked by the automobile odyssey in the film, is nevertheless offset by the gazes of the protagonists, often directed towards the rear windscreen. A very sporty BMW Alpina takes us into the darkness of the thriller but also evokes older journeys. Before it was the subject of a screenplay, the break-in shown by this film actually occurred. Hue and the gypsy family, the Dorkels, whom he has been filming for some ten years now, had failed to steal a load of copper. In addition, whereas members of that community are now becoming sedentarized, Hue's choice of the road movie gives them a chance to get moving again. Finally, the choice of angles, the focus on objects (the car, the pistol) and sets, are in line with the work Hue has been doing ever since his first installations at art school in Cergy.

FR

Sacralized objects (a knife, weapons, cars) appear in your work right from the early days. What role do they play?

There's an obsession with objects, which I don't get from the visual arts. It's the impedimenta, what is given to nomads, to soldiers, the things we carry. I got my first object from my grandfather—who was a scout in the army: his soldier's mug, an aluminum mess tin in which he took his water and soup, and on which he carved clover leaves, dates and initials. On the underside he etched the plan of the stalag where he was interned, which he used to make three escape attempts, all of which ended when he was caught by the dogs. I used to revere this Grail as a little boy. It was the object that interceded between me and my grandfather, between me and the kind of man he was, between two worlds, which brings me back to why I am with the gypsies. It was also the escape plan, the treasure. As a child, this was the kind of magic object that made an impression on me in the movies: in John



Huston's *Moby Dick*, the golden coin nailed to the mast or the green light that appears when the men cross harpoons. This magic comes about through ceremonial and ritual objects. I rediscovered that later in Sergei Parajanov and Kenneth Anger. So this bowl was my first step towards art. The first piece of work I did at art school in Cergy-Pontoise was to photograph it, superimposing aerial views of the camps.

LIVING AN ADVENTURE

Between the grandfather's mug and the Beaux-Arts in Cergy, you spent time in the world of fashion. What took you there?

When I left high school a friend suggested we set up a company for making tumblers. It was a success, as a result of which I was later able to design jewelry for Christian Lacroix. But I didn't work for him for long: I had itchy feet in those days. I was attracted by fashion. So, my father agreed to pay for me to go to the *Chambre Syndicale haute couture* school in Paris. I stayed there for a year, then I went on an internship with the designer Dominique Morlotti. He was a real movie buff and we talked about cinema a lot. One day, he asked me to make a "trends film." He gave me an Hi8 and I learnt to use it and had a real ball. I pinned Lanvin silk stockings on either side of a room, stretching them, then I put

Jean-Charles Hue Gets Too Close

Quart militaire du père de Jean-Charles Hue.
(Ph. J.-C. Hue).

The mess tin belonging to Hue's father

colored caps inside them to change their shape and I threw pigments all around inside. Then I moved the camera through this installation as if we were in outer space. I also interlarded excerpts from *Wings of Desire* and shots of wax dummies, "mom, pops" in front of TV, with excerpts from Paul Virilio's programs on war in voice-over. After this first effort, I went off to India to learn about color from a master of colors. When I got back I was taken on to design luggage for Ungaro and Guy Laroche. I worked for six months then I slumped into depression. First I went to the school of art and design in Orléans. I didn't like that. That was when I discovered the Beuys phenomenon which really hit me between the eyes when I went to see the exhibition in Beaubourg. I read that he went to art school at my age, 27 years old. That made up my mind to try for Cergy.

Which is when you met the Dorkels, the members of the Yenish community who feature in your last two films, and several of your videos. I met them at the end of winter, after the start of the new term. I started seeing a lot of them, going to evangelical meetings. The

plan was to become a traveler, to have an adventure. The artists I admire all started out with a major experience: Genet, Céline, Rimbaud (even if, in his case, it was more the other way round), and Breughel used to dress up as peasants with his son and go to weddings. But it was five or six years before I actually filmed them. What interested me at the time was installation, with photographs of the mess tin. During the second year at Cergy, however, I did go to Saintes-Maries de la Mer, in the Camargue, which is a holy place for the gypsies. There I made a piece by transposing a stratagem I had discovered in *Once Upon a Time in America*, when the young gangsters ballast with salt the crates of whiskey they have to throw into the sea in order to keep the police from getting them, so they can get them back once it dissolves. I did the same thing with flowers in red cloth that I threw into the marsh. I showed the video for my diploma and Didier Larnac asked me to exhibit it when I left school at the Art Logos gallery. I went back to Saintes-Maries several years in a row, always filming

the same scene, but with different cameras, until in the end I chose a shot made in Kodachrome on a wind-up Howell. That's the version I eventually showed at Art Logos.

DESIRE FOR THE BODY

So, you filmed your first videos with the Dorkels, Quoi de neuf docteur, Perdonami Mama. And you decided to leave for Tijuana, which resulted in Carne Viva, the nodal film in your career, where cinema meets contemporary art. The join came before the start, when I made *L'Œil de Fred*. Using a Z1 digital camera placed vertically, I filmed a table, a necklace of eyes placed on it and the arms of Frédéric Dorkel handling a knife, which in the space of sixteen minutes recounts the night described in *Mange tes morts*, which we lived through together. For an exhibition at the Fondation Ricard, I showed the video projected on the table, the necklace and a projection of the BM logo on the wall. I realized that I had trouble placing objects in an installation, it doesn't have the same power. Michel Rein pointed out to me that I should have

Painted the logo directly on the wall. He was right. I realized that objects gain in power when they are in films. After that I went to Tijuana with the idea of making a series of videos. The protocol was that I gave each person I met a knife with a dog-bone handle that I found in Paris and that was made by a craftsman trained by American Indians. This knife plays the same role as the mug, as the P38 pistol or the BM with gypsies. When I was there I heard that the application made to the CNC—in the experimental shorts category—after my encounter with the producer Elisabeth Pawlowski, had been accepted. I went back to Paris to show a few videos, then set off to make what would become *Carne Viva*.

Carne Viva followed the principle of Winchester 73, with the knife circulating between the characters. Our eyes follow the object. In your films, whether because your camera is close physically—to a knife, to fabrics, to skin—or emotionally, particularly to the Dorkels, we are always very close to what is being filmed.



When I showed my video *Y a plus d'os*, a critic complained that I was too close to my subject. And I must admit that when *Mange tes morts* came out I was happy when someone wrote in an article that "For once, he films without that damned French viewpoint that always talks about distance but is just bloody moral one-upmanship." As if one should always film from the right distance, that is, from the ant's distance. I myself am an artist and you are the ant. In *Mange tes morts* you are inside it and you don't really know what moral judgment I am making. In some films the camera is there to have the right distance, to make the story intelligible. That's not the kind of camera I like. It's not the camera of Orson Welles, nor that of the Russians, nor that of John Cassavetes. Their shots are attractive. Even Genet is always too close: pages and pages to describe his boyfriend's forearm. That's what I wanted to do in *L'Œil de Fred*, the forearm. When I film there is the desire to have that body, and that becoming. I film a tattoo because I would like to have it and I don't deserve it. I am too



close because I can't be the people I'm filming. I can't become a gypsy, so what can I do? Art gives me these becomings.

It was the objects and people you came upon that introduced you to art?

The art I am trying for is primitive. Gauguin. He went to Tahiti. But he goofed. A few steps from the place where he lived there was a property with white colonnades. It was already too late: the Tahitians had already lost the essence of their culture. He showed up with his sketches of Renaissance works he made at the Louvre, and he went into local museums and he discovered museumified traditional objects. They all gave him his idea of the primitive culture in that particular place, which was a complete mishmash. When you go to the gypsies, that's where the new religion is. I remember an evangelical meeting where Loui, one of the uncles, spent an hour telling me how Pharaoh on his chariot tried to catch Moses. Around us there was car racing and there was preaching in the tent just next-door. The chariot is the BM and the Alpina in *Mange tes morts*. Personally, I go there with my Jean-Pierre Melville sketch: the P38, Alain Delon's gun, which I bought with Frédéric, but still took to them. We made all the films with that object interceding between them and me, between cinema and the world of the gypsies. We fashioned our belief out of all those things: the Lord's BM, a new religion created together.

Ci-dessus/above: « Y'a plus d'os ». 2006. Plan final
Tirage numérique collé sur aluminium,
cadre rentrant. 44 x 80 cm. Exposition :
« Jean-Charles Hue, Y'a plus d'os »,
Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, 2006.
(Court. de l'artiste et Michel Rein, Paris/Bruxelles).
Digital print mounted on aluminum
Ci-contre/opposite: « La BM du seigneur »,
2011. (Capricci Films)

But Frédéric Dorkel shoots himself with the P38 in Y a plus d'os...

The evening of the film began at three in the afternoon with whiskey. The tension grew when one of them said he was being beaten by his brothers-in-law on his wife's orders. They were all talking about what they should do to them. It was like a kind of summons to death. Frédéric was carrying the gun, to go and shoot rabbits. The alcohol hit him. I went to put the camera back in the caravan but he asked me, for the first time, to film him. That marked the beginning of a relationship between him and me, so strong that sometimes I don't know who's deciding what. I film, but I have to stop to help him put slugs in the machine, on his orders. Then, in front of the camera, he starts saying how, thanks to him, I bought the Puschka. He said: "Charlie, you're like us. You need adrenaline. You will show your films, but when we go out, we could easily be killed. You don't pay the dues." Then he fired three shots to one side before pointing the gun at me and shooting at me. The bullet scraped past the camera. It's not some composition done on After Effects software. The sun that you see in the image was produced by unconsumed powder that built up in the magazine of the gun. You can see the big bit of luminous powder starting with the third shot. That was the day we found the distance: four meters. Too far to die, but close enough to see the light.

One thing the critic said about the film is right: Jean-Charles Hue uses the camera like a weapon of war. Okay, but to reveal an epiphany. I wasn't dead, but I saw the light before I fell. I found what I was looking for in movies and in life. ■

Translation, C. Penwarden

Félix Rehm is a former student of the École Normale Supérieure and Paris III, now at the Femis film school. He is a contributor to *Independencia*.

