

TARIQ TEGUIA : « comme un voleur dans la nuit »¹

En février dernier, Emmanuel Chicon (membre du comité de sélection de Visions du Réel) et Bertrand Bacqué (professeur au Département Cinéma de la HEAD - Genève), se sont longuement entretenus avec Tariq Tegua, hôte de la cinquantième édition du Festival international de cinéma de Nyon, qui lui rendait hommage à l'occasion de la présentation d'une sélection de ses films et d'une masterclass, organisée conjointement par Visions du Réel et la HEAD - Genève.

Je suis très heureux d'échanger à nouveau avec vous, après votre récent passage au Département Cinéma de la HEAD – Genève, comme tuteur des films de Bachelor en 2016-2017, pour approfondir les questions esthétiques et politiques que pose votre œuvre. Quand il s'agissait de trouver la bonne personne qui navigue entre plusieurs genre, fiction, documentaire, essai, tout en portant un regard aiguisé sur le monde contemporain, votre nom c'est très vite imposé...

Je reviendrai avec beaucoup de plaisir en Suisse et le passage à la HEAD et à Genève était très agréable. Je suis sérieux en vous disant ça, ce n'est pas de la flagornerie... (rires)

Comment en êtes-vous arrivé aux images ? Pouvez-vous nous décrire votre parcours qui va de la photo au cinéma en passant par la philo...Et l'importance qu'a eue pour vous le travail de Robert Frank, auquel vous avez consacré votre thèse de doctorat ?

¹ « Thieves in The Night » (chanson hip hop du duo Black Star)

J'ai été étudiant en philo (jusqu'au DEA à Paris 1, ensuite la thèse à Paris 8) mais cela ne fait pas de moi un philosophe.

Je ne me souviens pas de la manière dont je suis arrivé aux images, je n'avais pas de programme, j'ai navigué à vue, j'ai été là où les événements m'ont porté en quelque sorte... Je faisais de la photo, j'ai été assistant photographe de Krzysztof Pruszkowski. Mais je n'en ai jamais vécu. J'ai fait un petit passage dans un grand quotidien communiste (Alger Républicain) mais je ne dirais pas que j'ai été photographe de presse. Je n'ai pas non plus été enseignant, même si ça traîne dans des bios ici et là. Je l'ai été durant six mois à l'École des Beaux-Arts d'Alger après ma thèse, mais je n'ai jamais pensé être enseignant, du moins pas de manière constante et affirmée...

Pendant mes études à Paris, je fréquentais la Cinémathèque qui se trouvait à la République, la salle de Paolo Branco, qui diffusait de la série B, du cinéma alternatif, des choses récentes, et je passais par mal de temps à la bibliothèque et au musée du Centre Pompidou. Donc, en faisant cette thèse sur Robert Frank, j'ai conjugué mon attrait pour les images... Il n'y a pas d'illumination, de destinée, juste des bifurcations qui m'ont amené aux images.

Qu'est-ce qui vous intéressait particulièrement dans la manière de Robert Frank d'aborder le visible ?

Je dois dire qu'avant la photographie américaine, il y a eu la littérature américaine. Adolescent, j'ai lu plus de littérature américaine que d'auteurs européens, en particulier français, alors que j'ai fait le lycée français à Alger. A cause des espaces déjà, de la « cavale » que je pressentais, et Robert Frank, son œuvre photographique majeure, c'est précisément ça. C'est l'histoire d'une traversée américaine contemporaine... Avec Robert Frank, j'ai conjugué mon intérêt à la fois pour la cavale et la littérature – car il était le contemporain et l'ami de Kerouac de Corso, et de Ginsberg qu'il a initié à la photographie...

Dans le jury de thèse, siégeait Pierre-Yves Pétillon, un grand américaniste français. Un jour, je me suis pointé dans son cours, qui portait sur les fictions américaines – cartographiques, en particulier, il m’a demandé sur quoi je travaillais. Je lui ai répondu que je travaillais sur une thèse consacrée à Robert Frank, et il m’a dit : « C’est bon, vous pouvez rester ! » Peu avant la soutenance de ma thèse, il m’a dit qu’il s’était intéressé à la littérature américaine en tombant justement sur les photos de Robert Frank. Sa démarche a été l’inverse de la mienne, mais on s’est retrouvé là-dessus...

Sans doute Robert Frank m’a appris à photographier ce qui ne l’était pas d’habitude, prendre en compte le creux, le temps mort, à l’opposé de tout un pan de la photographie française, en particulier d’un Henri Cartier-Bresson et de son « instant décisif ». Robert Frank photographiait de la durée, du bâillement, il y avait du grain, du décadré, du flou... Il gardait aussi le ratage et ça m’intéressait !

Pouvez-vous nous dire aussi un mot des New Topographs (Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore...) avec lesquels vos films entretiennent aussi des liens, cette façon de photographier les marges, les zones semi-urbaines, entre ville et désert...

Il y a une expression que j’ai reprise à Lewis Baltz quand j’écrivais sur *Rome plutôt que vous* qui s’appelait alors *Barka ! (Ça suffit !)*, celle de « ruine récente ». Et ça été le travail de Lewis Baltz de photographier le Far West mais contemporain, c’est-à-dire des villes fantômes, pourtant édifiées récemment mais en proie à une décomposition en cours. Ça m’a parlé par rapport aux espaces que j’arpentais à Alger. J’y allais souvent à cette époque-là, et ce que je voyais, c’était des espaces en déshérence, non finis.

C’est l’objet de *Ferrailles d’attente*, une expression d’architectes, qui désigne ces fers dressés qu’on ne bétonne pas en prévision d’un étage

supplémentaire en Algérie – mais pas seulement, tout le bassin méditerranéen en est couvert, y compris en Grèce, là où je vis actuellement, on trouve ces mêmes pylônes qui dépassent – et ça disait quelque chose de la société, l’espoir que quelque chose advienne, que plus tard on pourrait construire...

Inspiré par la littérature et la photographie américaine, je ne voulais pas pour autant, en regardant l’Algérie, plaquer. Il fallait trouver chez nous, ce qui résonnait avec cet imaginaire-là. Je ne voulais pas inventer l’Amérique en Algérie... Autant il y a de la vitesse chez Kerouac, autant *Rome plutôt que vous* est un road-trip au ralenti, dans des ruelles et ces lieux de la périphérie dans lesquels ont eu lieu de grands massacres pendant la « décennie noire » des années 1990.

Pouvez-vous parler de vos premiers films *Kesh Mouvement* et *Le Chien* (1996) ? Quel rôle jouent-ils dans votre parcours ?

Kesh Mouvement est un film qu’on a co-écrit avec mon frère, une première tentative, très maladroite d'ailleurs. A l’époque existait encore en Algérie des institutions publiques, des unités publiques de production cinématographique. Le cinéma algérien a longtemps été le fait de structures comme l’O.N.C.I.C. (Office national pour le commerce et l'industrie cinématographiques), le C.A.A.I.C. (Centre algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique), l’E.N.P.A. (Entreprise nationale de production audiovisuelle), j’oublie les noms... On est au début des années 1990, au début de la guerre civile en Algérie et, sous l’injonction du FMI et des forces politiques locales qui acceptent ça, et ce n’est pas un hasard, on va démolir ces structures. C’est important de le souligner.

A cette époque, elles existent encore, alors je vais les voir. Il était absolument improbable pour eux qu’un étudiant en philosophie vienne leur dire : « Écoutez, j’aimerais faire un film, je vous paye une prestation. » Alors que c’étaient des fonctionnaires ! Les directeurs de la photographie, les ingénieurs du

son, c'étaient des salariés...A l'époque, en Algérie, on parlait de « cinéma amateur » pour qualifier ma démarche. Il y avait les professionnels dans les structures publiques et les amateurs qui bricolaient en Super-8... Je venais d'un monde qu'ils ne comprenaient pas très bien. Et ça s'est plutôt mal passé parce qu'ils me prenaient pour un rigolo et j'avais beaucoup de mal à me faire entendre...

Kesh Mouvement, on l'a fait sur deux étés, ça été très difficile. On a loué une caméra, travaillé avec un professionnel de l'E.N.P.A... Ça s'est très mal passé, j'ai fait appel à des copains pour faire les acteurs, on a écrit le film ensemble. Des bobines ont été voilées, nous nous sommes entêtés et l'été suivant on a retourné et finalement on l'a monté. Il fallait que je le finisse ce film, bon ou mauvais, ou nullissime, il fallait aller au bout de la démarche !

Même chose pour *Le Chien*, tourné avec une caméra Super-16, mais le film n'est vraiment pas terrible, et les bobines ont été saisies à la douane au motif que je faisais du « trafic de bobines 16 mm ! »... J'ai pu les récupérer deux mois après, et les faire développer en France par une autre voie...C'était d'abord de l'entêtement, il s'agissait d'aller au bout des choses, et je pense que j'étais le premier à me lancer dans une telle démarche au sein de ma génération.

Dans toutes ces démarches, il y a un côté contrebandier de l'image, presque une sorte de guérilla de l'image...

Je n'ai pas lâché et ça c'était important. J'en voyais des gens qui se disaient cinéastes, je les considérais comme des « mythos ». Ils ont bien de la chance les étudiants que j'ai pu rencontrer en Suisse, en France ou au États-Unis d'être accueillis dans des structures... À Alger, ça n'existait pas et ça n'existe toujours pas d'ailleurs : aucun cinéaste algérien n'est formé dans une école de cinéma algérienne, c'est quand même dingue !

Comment êtes-vous passé de l'essai video, *Ferraille d'attente*, à la fiction documentaire *La Clôture*, en expérimentant des formes d'écritures non conventionnelles (importance des textes, usage des cartons...)

A ce moment-là, les structures publiques n'ont plus d'activité et par conséquent, nous n'avions plus accès à des caméras 16 mm. Et puis surtout, l'expérience a été difficile et je ne voulais plus travailler dans ces conditions-là. Ce n'est pas les structures publiques qui me posent problème, je voudrais qu'elles existent, mais c'est la façon dont elles ont été organisées et gérées. Je ne défends absolument pas une économie libérale qui somme chacun de se débrouiller dans une jungle. Dans le cas algérien, on payait avant tout le sous-développement ! Après tout, l'INA fonctionne bien tout en demeurant publique.

Donc, plus de structure publique, plus le désir de travailler dans ces conditions, et l'arrivée sur le marché des caméras VHS-C, un matériel encore plus « pauvre » que les mini-DV. Donc, avec un appareil photo, cette caméra, ma mère qui conduit, je réalise ce qui va devenir *Ferrailles d'attentes* : on est au cœur de la guerre civile. Il est dangereux de filmer dans les rues d'Alger, c'est pour ça qu'on filme à partir d'une voiture, avec des photographies volées à la sortie des mosquées pour rendre compte de cet espace : les ferrailles d'attente, les corps immobilisés, la contrainte... et voilà pourquoi ça prend cette forme-là !

Le montage, je l'ai fait dans une boîte de communication où je faisais le ménage, rassurez-vous (rires) ! J'ai d'abord monté le film sur papier avec la première image de chaque plan que je pensais retenir. Et j'en ai fait un chemin de fer ! Parce que j'avais accès à cette salle qui coûtait cher seulement deux jours et que je devais exactement savoir comment on allait monter le film. A chaque fois, ça été de la course de fond. La musique a été composée par un ami qui faisait de la musique concrète, avec des bandes, des sons enregistrés, retournés, déformés, triturés...

Pour ce qui est de *La Clôture*, un ami avait une mini-DV, une Sony qui était une belle petite caméra. On a acheté un micro-cravate, on n'avait pas demandé d'autorisation de tournage, et on a tourné dans la rue, c'est mon frère qui prenait le son avec un autre gars, et je cherchais des gens qui soient en mesure de dire la colère, avec du texte préparé ou du texte improvisé et des plans frontaux. L'addition de *Ferrailles d'attente* et de *La Clôture* a donné *Rome plutôt que vous*, une forme plus étendue et maîtrisée.

Les formes que vous expérimentez alors sont des entrelacs entre fiction, documentaire et essai. Nous ne sommes pas dans des formes conventionnelles, vous tentez de trouver votre propre forme de langage...

J'étais nourri de films comme *La Région centrale* de Michael Snow. Je voulais faire des films avec tout ce qui me tombait sous la main. Aussi bien dans les formes, les sons, faire jouer dans un film algérien se passant dans la banlieue d'Alger, dans les années du terrorisme, Archie Shepp enregistré en 1969 avec des musiciens algériens, avec Ornette Coleman, avec du raï algérien... Rien ne posait problème. Prenons et l'on verra la chimie que ça va produire...

A vrai dire, je ne me posais pas la question de l'essai ou du documentaire. Tel personnage va parler en direct, filmions-le ! Tel autre tend un panneau qui nous sort du récit, de même... Dans *Rome plutôt que vous*, Zina jette un regard vers la caméra non prémédité, qui détruit la fiction : on va le laisser pour introduire une faille, un tremblement. Quel est le statut de ces personnages, qui sont-ils vraiment ? Peu importe. Ils incarnent ce que j'ai pu observer attentivement autour de moi...

Comment produire des films dans ces conditions difficiles ? Comment les distribuer ? Parlez-nous de votre travail avec Yacine, votre frère...

Au début, on avait créé une société de production fictive. C'était pour s'amuser à mettre un carton au début du film. On l'avait baptisé *Bled Mickey* : c'est une expression algéroise qui désigne un pays où les gens ne meurent jamais, où rien n'est sérieux... Pour produire le premier long métrage, nous avons créé une société qui s'appelait les « Films de la fuite », « Neffa films » en algérien – ça désigne aussi les vapeurs de cannabis... Cette société avait un capital très réduit mais il fallait la créer pour obtenir des autorisations de tournage.

Il faut souligner que Yacine est non seulement producteur, co-scénariste, mais membre du bureau du Mouvement Démocratique et Social, héritier du Parti Communiste Algérien. Le MDS se bat contre la torture, l'islamisme, défend les travailleurs... et ce n'est pas anecdotique dans le processus de fabrication. Parce que les personnages que vous voyez dans *La Clôture*, dans *Rome*, pas tous, mais certains d'entre eux, sont des militants politiques...

Les films se sont faits grâce à de grandes solidarités. *Rome* par exemple a été réalisé avec 110'000 € de cash, dont un peu moins de la moitié a servi au kinescopage (le report sur 35 mm du film tourné en vidéo). C'est une économie de bouts de ficelles.

Pourriez-vous nous parler de l'importance des repérages dans l'écriture du film...

D'abord, il faut regarder, même Godard le dit... Il n'y a pas un scénario pour lequel j'irais repérer des lieux les filmer. Il y a d'abord des lieux qui sont traversés et des gens rencontrés. Pour *Rome plutôt que vous*, c'était la banlieue d'Alger, des lieux dans lesquels habitaient mes parents, mon frère et ma mère, la Pointe et la Madrague à l'ouest d'Alger... Ce sont des endroits que je connaissais, où j'avais filmé *Ferrailles d'attente*. Et de ces lieux-là est né un récit aussi souple, perforé

que possible, avec des gens que je connaissais : le désir de fuite, de partir, de vivre sans papiers, en clandestin...

Les scénarios de *Rome*, *Inland* et de *Révolution Zendj* se sont écrits en deux mois. On me la souvent reproché, d'ailleurs, dans les commissions : « ce n'est pas du cinéma ! ». Mais moi je ne voulais pas faire du cinéma, je voulais faire un film !

Pour *Inland*, c'est différent. L'espace algérien, je le connaissais très peu. Et donc il a fallu à nouveau regarder. J'ai fait plusieurs déplacements, est, ouest, sur la côte, désert côté est, désert côté sud, et j'allais voir des amis de mon frère, et les amis de mes amis. A partir de discussions sur ce que l'on construit au début des années 2000 en Algérie, dans l'après-guerre civile, j'ai pris des notes, je suis revenu et j'ai écrit un scénario.

Qu'est-ce que c'est, pour vous, la « table de navigation », dont vous vous êtes servi pour *Inland* ?

La table de navigation, c'est une façon de dire que pour moi faire un film, c'est poser des repères, et de voir d'un lieu à l'autre ce qui relie ces points et qui fait sens. La carte, elle consiste à synthétiser d'un coup d'œil une situation aussi bien géographique, spatiale que sociale, politique et même géologique. J'ai posé des points sur la carte et j'ai essayé de les relier. Pour *Inland*, j'ai cherché des lieux sur la carte par rapport aux questions que je voulais me poser sur ce pays dans l'après-guerre.

Est-ce que vous avez procédé de la même façon pour *Révolution Zendj* ?

J'ai fait la même chose. Ce qui m'a permis les voyages, ce sont les festivals tout simplement. On me demande d'aller au Caire, on me demande d'aller à Beyrouth,

on me prose d'aller en Grèce, et de tout ça est né une cartographie méditerranéo-arabe. Et les personnes avec qui j'ai discuté, cette fois-là, n'étaient plus des amis militants, mais des cinéastes, que je connaissais, à droite à gauche.

Qu'est-ce qui de l'ordre de l'écrit et de l'improvisation dans la mise en scène, dans le jeu des acteurs ?

Tous les textes sont écrits en français et traduits en arabe dialectal. Je demande aux acteurs de dire le texte, mais sans indications, c'est ça l'improvisation, et moi j'essaye à l'instinct de trouver la plus grande naturalité dans leur proposition, en évitant tout sur-jeu, comme il y en a dans le théâtre algérien. En général, je demande aux gens d'enlever, c'est ça l'essentiel de mon travail...

Pouvez-vous nous parler de votre travail avec Nasser Medjkane qui vient de la photographie de presse, ce qui est plutôt singulier...

Nasser Medjkane était photographe de presse, notamment au *Matin*, un grand quotidien algérien. Ça vient de mes expériences passées avec les structures publiques pour mes deux premiers courts métrages où j'avais affaire avec des opérateurs qui s'occupe de la lumière, des cadreurs qui cadrent, c'était très hiérarchisé. Pour moi, ça n'avait pas de sens. Pour moi, réaliser, c'est s'occuper du cadre, de la lumière, de la direction d'acteur... Pour Nasser, qui ne venait pas de ce milieu, ça ne lui posait aucun problème que je m'occupe une fois du cadre, une fois de la lumière, que ça circule... On n'était pas sur le plateau pour être en rivalité. Avec Nasser, je parle plus de politique que de tambouille technique...

Qu'ont apporté, en termes de légèreté, les caméras DV, les caméras HD ?

Inland a été tourné avec une caméra à 5'000 €, et c'est tant mieux ! On s'est appuyé sur la faiblesse de l'image, sur son grain, sur les manques de l'optique, qui n'était pas interchangeable. Et ça, c'est le souvenir de Robert Frank, justement, ou de Walker Evans qui photographié une série magistrale de portraits avec un appareil qu'on achetait au coin de la rue, qui était destiné au grand public. Ce que Walker Evans a fait, je ne vais pas le faire ? Pour moi, la figure tutélaire de la photographie américaine (du moins celle que j'aime), c'est Walker Evans qui a suggéré à Robert Frank de faire des films sur la route. Ces deux photographes ont complètement démystifié le rapport à la technique...

Ce qui ne vous empêche pas de faire une image incroyablement plastique, ne serait-ce qu'au début et dans la dernière partie d'*Inland*. On pense alors beaucoup à ce que Godard disait du *Désert Rouge* d'Antonioni : « Le drame est plastique... » Dans vos films, la forme dit quelque chose de l'intériorité de personnages qui se dissolvent et se recomposent...

Je connais beaucoup moins Antonioni que ce qu'on ne croit, mais ce que je sais c'est qu'il a beaucoup regardé la photographie et la peinture américaine... « La forme, c'est le fond qui remonte à la surface » pour reprendre Hugo. Il n'y a pas de distinction. Et toute la difficulté que j'ai eu dans mon travail d'analyse, c'est de ne pas séparer la forme du fond. Dans mes films, j'essaye de faire ça. Je ne suis pas en train d'habiller un discours, et la forme ne doit pas être une fin en soi, sinon ça s'appelle du maniérisme.

Et si incroyable que ça puisse paraître, c'est improvisé ! « Quoi, vous ne faites pas de pré-lightning ? » m'avait dit une professionnelle que je ne citerai pas... Mais nous, le plateau, on le découvre au moment où on va le filmer. Tout est fait à l'instinct et je me plante beaucoup, mais grâce aux petites caméras, on revient et on refait. Un peu comme des peintres...

Il y a une réactivité très forte à ce que le réel vous propose...

Elle y est, mais à condition que la table de navigation ou les textes qui ont précédé les films, plus que le scénario peut-être qui a été écrit en peu de temps, tracent la véritable intention, plus que l'histoire elle-même. Dans *Inland*, par exemple la ligne de fuite, la disparition programmée de cet homme, dans *Rome plutôt que vous* les lignes de circulation à travers la banlieue... S'il y a une confiance claire dans les intentions, on peut se permettre d'improviser. Il y a une longue et constante rumination pendant le tournage qui nous permet de nous brancher sur le visible.

Vos héros sont saisis toujours en mouvement, Kamel et Zina dans *Rome plutôt que vous*, Malek et la jeune femme dans *Inland*, auxquels vous opposez les militants, presque toujours filmés de façon statique dans *Inland*, qui s'interrogent sur quoi faire, alors que les personnages auxquels vous semblez attaché, font en se déplaçant...

Les militants sont enfermés dans des lieux clos, ils parlent, ils discutent et ils s'affrontent. Ce que je voulais dire c'est qu'être militant en Algérie, c'est beaucoup de brimades, parfois la prison, et la parole ne peut se libérer qu'à la condition d'être protégée d'une certaine manière. C'est vrai que des militants peuvent parfois parler pour ne rien dire, mais en tout cas, ils échangent et peuvent construire une réflexion. Il n'y avait pas d'ironie, de mépris... Ils cherchent des issues dans des conditions difficiles, et face à la très grande adversité d'un Etat policier. Dans certaines wilayas (circonscriptions administratives) d'Algérie, les militants sont interdits de séjour... Ça tempête, ça bégaie... mais ça élabore !

Il me semble pour autant que votre cinéma s'ouvre de plus en plus au monde, en partant d'une position contrainte. Des banlieues d'Alger dans *Rome*, au territoire algérien dans *Inland*, et à la méditerranée dans *Révolution Zendj*...

Il s'agit bien évidemment de ça : la banlieue dans *Rome*, l'arrière-pays dans *Inland*. À partir de ce film, il s'agit bien d'élargir la carte et de courber la ligne de fuite, non pas vers l'Europe rêvée et mythifiée, ce désir d'Occident qui nous habite, mais on a réinscrit l'Algérie sur son continent qui est l'Afrique. Et avec *Révolution Zendj*, l'extension de la carte nous conduit vers la méditerranée et ce sous-continent qu'est le monde arabe. Avec cette idée de chercher les conditions de la liberté, qu'on retrouve dans la littérature américaine... Il faudrait, si j'en ai la force, ne pas en rester à un triptyque mais à veiller à élargir le panorama.

Ce qui frappe dans votre travail, c'est la façon dont vous faites interagir passé, présent et avenir en particulier *Révolution Zendj*, avec la référence à cette révolte des esclaves noirs du IX^e siècle en Mésopotamie...

Révolution Zendj a été écrit avant les printemps arabes. Certains y ont vu une illustration ou une manière d'accompagner ces mouvements. Moi, ce que j'ai d'abord rencontré, c'est la force de l'activité politique en Grèce, que je ne retrouvais pas en France. Quand je suis allé présenter *Rome plutôt que vous*, puis *Inland* à Thessalonique, j'ai rencontré des étudiants qui m'ont invité sur leur campus, et j'ai vu des choses que je n'avais jamais vu en France, c'est-à-dire des étudiants autonomes, qui organisaient des fêtes, des squats dans la fac, et pour moi, ça résonnait avec des mouvements politiques en Algérie. J'ai essayé de faire la jonction de tout ça... De ces choses, vues, senties. C'est aussi ça mon travail, être sismographe autant que topographe.

***Révolution Zendj*, au fond, n'est-ce pas une sorte d'utopie nomade, comme le cinéma pour vous ? Un lieu où s'invente aussi une autre société possible, un lieu d'échange, de confrontation ?**

Ces films sont des lieux de grandes solidarités d'abord. Malgré les défaites, et elles sont nombreuses pour le camp que j'aimerais défendre, la solidarité, l'égalité, la justice, la liberté, le communisme, ça pourrait prendre ce nom-là peut-être, malgré les défaites, donc, on n'arrivera jamais à totalement éteindre tous ces espoirs-là, et toutes ces luttes-là. La persistance des luttes, à défaut de leur convergence, ici et ailleurs, hier et aujourd'hui, en Mésopotamie, dans un film de Godard et Miéville... Dans *Révolution Zendj*, il y a fois de l'espace et des sondages dans la profondeur historique. Ces des murs de pierres sèches dont parle Deleuze à propos de Walt Withman que je compose...

Où allez-vous Tariq Tegua pour reprendre la question du Centre Pompidou ?

J'ai écrit un scénario qui poursuivrait le geste d'*Inland*, avant la bifurcation pour *Révolution Zendj*. J'ai beaucoup lu, autant que pour ma thèse. Maintenant, il va falloir trouver de l'argent pour mener ce nouveau projet à bien. Sinon, la musique, en l'occurrence la batterie, qui m'accompagne depuis très longtemps, La question du battement qui est la première chose que l'on entend, le battement du cœur de sa mère, que j'ai cherché dans tous mes films...Je passe donc aussi beaucoup de temps dans un studio de musique...à la recherche du groove. Le cinéma que je pratique, ne se compose pas avec des grosses caméras et trente personnes réunies sur le plateau. On prend le temps !...

Entretien réalisé en février 2019 par Bertrand Bacqué et Emmanuel Chicon