



# Jaurès

## Vincent Dieutre

A studio. A man and a woman. Moving images on the screen, which he comments on, spurred on by her questions. All the footage was shot from the window of a flat: views of the street, the metro line running above it, the canal, into the windows of the buildings opposite. The flat belongs to the man's lover, the man is a guest, spending his nights there but never his days. By the canal, young men from Afghanistan set up makeshift shelters as the man looks on, developing increasing sympathy for them. The seasons change, winter, spring, summer.

Actress Eva Truffaut and director Vincent Dieutre are talking about love. The tone of their conversation is subdued, little more than a whisper. Although the camera's gaze is fixed on the world beyond the window, it's also about what's behind it. The noises from outside mix with the tones from within. Simon, the lover, a trade-unionist and civil rights activist plays the piano. For Dieutre, he was a hero. "Simon taught me again what compassion is". The relationship is over, he talks about him in the past tense, tenderly and full of respect. It's just the key to Simon's apartment at Paris metro station Jaurès that he never owned.

*Christoph Terhechte*

Ein Studio. Ein Mann und eine Frau. Auf der Leinwand bewegte Bilder, die er kommentiert, angespornt von ihren Fragen. Sämtliche Aufnahmen sind aus den Fenstern einer Wohnung entstanden, Blicke auf die Straße, auf die Hochbahn, den Kanal, in die Fenster gegenüberliegender Gebäude. Die Wohnung gehört dem Geliebten des Mannes, er ist Gast, verbringt seine Nächte dort, niemals die Tage. Am Ufer richten sich junge Männer aus Afghanistan notdürftig ein, der Mann sieht ihnen zu, entwickelt immer mehr Sympathie. Die Jahreszeiten vergehen, Winter, Frühling, Sommer. Die Schauspielerinnen Eva Truffaut und der Filmemacher Vincent Dieutre unterhalten sich über die Liebe. Der Gesprächston ist gedämpft, fast flüsternd. Obwohl der filmische Blick aus dem Fenster gerichtet ist, geht es auch um das Dahinter. Die Geräusche von draußen mischen sich mit den Tönen von drinnen. Simon, der Geliebte, der Gewerkschafter und Bürgerrechtler, spielt Klavier. Ein Held sei er für ihn gewesen, sagt Dieutre. „Simon hat mich wieder gelehrt, was Mitgefühl heißt.“ Die Beziehung ist beendet, er spricht von ihm in der Vergangenheitsform, zärtlich und voller Achtung. Nur den Schlüssel für Simons Apartment an der Pariser Metrostation Jaurès hat er nie besessen.

*Christoph Terhechte*

## An attempt at exhausting a place in Paris

*Jaurès* is a non-premeditated film. I shot these scenes on digital video almost instinctively, as if to keep a trace of my love story with "Simon". In the last year of our relationship, I filmed what we saw from the window of his apartment, where I spent my nights: the Jaurès metro station, the tent camp of young Afghan refugees on the banks of the Canal Saint-Martin under the Lafayette Bridge, and so on. If someone comes into my life, they also become a part of my films. But Simon, whose name and life story I have changed, never wanted to appear in one of my projects. Filming from his window thus allowed me to keep some indirect trace of his presence. In "real life", he really is an activist who works to help refugees to obtain legal status. I would regularly shoot a few minutes of tape in the morning or evening, paying attention to the pace of life down at the refugee camp, compiling a collection of "views" of the neighbourhood. As it progressed, I set out to capture other thematic elements, such as the overhead metro line, people passing by, the "neon artist" opposite, the magnificent white pigeon, and so forth, as well as variations in this little world according to the seasons and the time of day. It became something of a Georges Perec-inspired act, the "exhaustion" of a particular viewpoint of a given location. (Vincent Dieutre is referring to Perec's 1975 novel *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*, in which Perec tried to describe everything that occurred on Paris' Place Saint-Sulpice from 18 to 20 October 1974. –ed.) The film was almost called "Vue/Canal", as a reference to real estate advertisements, but the title seemed too ironic. The project could have taken the form of an installation or even a book, but the temporality of film better allows us to preserve that which disintegrates, therefore providing the obvious medium. Similarly, the idea of a dialogue with my friend Eva Truffaut, in which we search for some truth in the "aftermath" of the images shot, seemed more pertinent than a text narrated in the first person. Here, the mixing theatre where our dialogue takes place became, in a way, the film's "belly", the place of recollection of a love story. As Jeanne Moreau sings in *Jules and Jim*, "My memory is fading..."

## Junctions between intimate and public spaces

The end of my relationship with "Simon" was inevitable, unavoidable. Once it was truly over, it became a matter of urgency for me to make a film about it so as to come to terms with what had happened. The obvious coincidence between the end of our relationship and the closure of the refugee camp led me to ponder certain questions: What position do we take when faced with such a situation? How do we represent what goes on in front of our eyes without sidestepping the issues, but at the same time without mimicking activist cinema? These questions posed a considerable challenge in terms of my autobiographical approach as I aimed to keep in sight what was real and political and shift the viewpoint of the film, while reasserting an ethical and aesthetic position shaped by the self and "experience". I had to consider how two parallel realities – my emotional life in the apartment and that of the refugees down below – could resonate with each other, in empathy, while continuing to capture the comings and goings and constant emotional flow of the city backdrop. The "geography" of my personal life and that of modern-day Paris seemed to

## Versuch, einen Ort in Paris zu erfassen

*Jaurès* ist kein vorsätzlich geplanter Film. Ich habe diese Szenen fast instinktiv auf Video gedreht, wie um eine Spur meiner Liebesgeschichte mit „Simon“ zu hinterlassen. Im letzten Jahr unserer Beziehung nahm ich mit der Kamera auf, was wir von einem Fenster seiner Wohnung aus, wo ich meine Nächte verbrachte, sahen: die Metro-Station Jaurès, das Zeltlager junger Afghanistan-Flüchtlinge unter der Lafayette-Brücke am Ufer des Saint-Martin-Kanals und anderes. Wenn jemand in mein Leben tritt, wird er auch zu einem Teil meiner Filme. Simon aber (dessen Namen und Lebensgeschichte ich geändert habe) wollte nie in einem meiner Projekte auftauchen. Indem ich von seinem Fenster aus drehte, konnte ich indirekt einen Bezug zu seiner Präsenz herstellen. Im „wirklichen“ Leben ist er Aktivist, jemand, der Flüchtlingen hilft, eine Aufenthaltserlaubnis zu bekommen. Ich drehte morgens oder abends regelmäßig einige Minuten Material, schenkte dabei dem Lebenstempo unten im Flüchtlingslager besondere Beachtung und sammelte eine Reihe von „Ansichten“ der Umgebung. Als die Arbeit schon etwas fortgeschritten war, nahm ich zusätzlich noch andere thematische Elemente mit auf, wie die Hochbahn, Passanten, den „Neon-Künstler“ von gegenüber, eine prachtvolle weiße Taube und so weiter, außerdem die Veränderungen, die in dieser kleinen Welt durch die Jahres- und Tageszeiten zustande kommen. Das Ganze wurde so etwas wie eine von Georges Perec inspirierte Aktion, die „vollständige Erfassung“ eines bestimmten Blickwinkels auf einen vorgegebenen Ort (Dieutre bezieht sich hier auf Perecs 1975 erschienenen Roman *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, dessen deutsche Übersetzung den Titel *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen* trägt; Perec versucht darin alles zu beschreiben, was sich vom 18. bis zum 20. Oktober 1974 auf der Pariser Place Saint-Sulpice ereignete; A. d. R.). Fast hätte der Film den Titel „Vue/Canal“ (Aussicht/Kanal) bekommen, als Anspielung auf eine Werbung für Immobilien, aber das erschien mir dann doch zu ironisch. Das Projekt hätte auch die Gestalt einer Installation oder sogar eines Buches annehmen können, aber die Zeitlichkeit des Mediums Film gestattet es uns eher, Verschwindendes zu bewahren, weshalb dies die naheliegende Form darstellte. Ebenso schien die Idee eines Zwiegesprächs mit meiner Freundin Eva Truffaut, in dem wir in den „Nachwirkungen“ der gedrehten Bilder ein wenig Wahrheit suchen, geeigneter zu sein als ein Text, der in der ersten Person erzählt ist. In gewisser Weise wurde das Tonstudio, in dem unser Gespräch aufgezeichnet wurde, zum „Bauch“ des Films, zum Ort der Rückbesinnung auf eine Liebesgeschichte. Wie Jeanne Moreau in *Jules und Jim* singt: „Meine Erinnerung verblasst ...“

## Nahtstelle zwischen intimem und öffentlichem Raum

Das Ende meiner Beziehung mit „Simon“ war zwangsläufig, unabwendbar. Als es dann tatsächlich aus war, wurde es mir ein dringendes Bedürfnis, einen Film darüber zu machen, um ins Reine zu kommen mit dem, was geschehen war. Die Gleichzeitigkeit des Endes unserer Beziehung und der Schließung des Flüchtlingslagers brachte mich dazu, über bestimmte Fragen nachzugrübeln: Welche Haltung nimmt man ein, wenn man mit einer derartigen Situation konfrontiert wird? Wie stellt man dar, was sich direkt vor den eigenen Augen abspielt, ohne dabei bestimmten Fragen auszuweichen und ohne auf der anderen Seite bloßes Aktivisten-Kino zu machen? Diese Fragen bedeuteten hinsichtlich meines autobiografischen Ansatzes eine beträchtliche Herausforderung für mich: Mein Ziel war es, das reale und politische Geschehen im Blick zu behalten und die Perspektive des Films an einem vom Ich und von der „Erfahrung“ geformten ethischen und ästhetischen Ansatz auszurichten. Ich musste überlegen, wie zwei Parallelwelten – mein Gefühlsleben in der Wohnung und das Leben der Flüchtlinge da unten – emphatisch miteinander in Verbindung gebracht werden konnten, während ich das Kommen und Gehen, das konstante Strömen



collide head-on with the precarious existence of the refugees under the Lafayette Bridge. I thus became aware that the refugees and I shared daily routines, leaving in the morning and returning in the evening. Everything coexisted in the space. *Jaurès* explores these tempos, these secret connections, developing them without attempting to resolve them.

Through his commitment to activism, Simon led me to understand the true meaning of the word "compassion", which, unlike "pity", relates to love and sharing. Because of this, I felt a growing admiration for him – are love and admiration intertwined? – as well as for the dignity of these refugees. Moreover, the real Simon strongly resembles Jaurès; this is one of several poetic connections that emerged obliquely. Such are my "Mysteries of Paris" (a reference to Eugène Sue's novel *Les Mystères de Paris*, 1843. –ed.): nothing is due to chance! Films know more than they show; they both question and redefine our personal attachments and our political relationship with the world... "I don't remember very well..."

### Interlaced voices, animation, memories of memories

With every film I make, I try to make the use of the off-screen voice more complex, while exploring the question of where the voice is coming from. In *Jaurès*, at times we hear off-screen voices in the apartment – Simon's voice and mine. They represent the invisible reverse angle of the Parisian cityscape that we see on screen, which is the living room hinted at in reflections in the window. What we mainly hear is my dialogue with Eva, at times on-screen, at times off-screen, that takes place in the mixing theatre. I wanted the spectator to feel a "presence" (this is the technical term used in audio effects) around the image: the presence of bodies, the omnipresence of Simon, even if we never actually see him. This posed a real cinematic challenge, in order for the spectator to believe me and accept the reality of this love story, even if it is clear that the film is a subjective reconstruction of my memories. The presence/absence of voices, the recurring musical passages (the wistful song by Reynaldo Hahn that Simon learns to play on the piano and which Eva and I sing in full at the end of the film) and the haunting sounds of Paris all combine to heighten the contrast between the intimate and documentary aspects of the film.

I use strategies from *cinema povera*, such as playing with geographic and economic constraints and an awareness of the interaction between things in order to invent new forms. How can we describe a love story that develops then disintegrates over time? How can we unravel this complexity and these nuances? How can we shift our perception of the world, even a millimetre, without special effects? I had initially considered reworking all the images of Paris using an animation program to evoke the distance of memory, a kind of "Waltz with Simon" (a reference to the animated documentary *A Waltz with Bashir*, 2008, dir.: Ari Folman. –ed.)! But I soon realized that I wanted to take the concept further, prompted by the approach of certain Asian filmmakers. Working on *Jaurès* with Guillaume Dimanche allowed me to refine this idea, and in the final result, certain fleeting (if not subliminal) animated forms appear here and there in the frame, at times replacing a detail in the image that has already been noticed by the spectator. Their appearance serves to perturb the images (which are already stylised, having been filmed through a window). Certain elements thus become "fetishes" in my story, a little like

der städtischen Kulisse aufnahm. Die „Geografie“ meines persönlichen Lebens und die des modernen Paris schienen frontal mit der prekären Existenz der Flüchtlinge von der Lafayette-Brücke zu kollidieren. Mir fiel auf, dass die Tagesabläufe der Flüchtlinge ähnlich waren wie meine: Sie gingen morgens weg und kamen abends wieder. Alles koexistierte miteinander in diesem Raum. *Jaurès* erkundet diese Zeitmaße, diese verborgenen Verbindungen, gestaltet sie aus, ohne zu versuchen, sie zu erklären.

Mit seinem Engagement als Aktivist brachte Simon mich dazu, die wahre Bedeutung des Wortes „Mitgefühl“ zu verstehen, das, anders als „Mitleid“, mit Liebe zu tun hat und damit, etwas miteinander zu teilen. Aus diesem Grund wuchs meine Bewunderung für ihn – sind Liebe und Bewunderung miteinander verflochten? – ebenso wie für die Würde dieser Flüchtlinge. Darüber hinaus hat der echte Simon viel Ähnlichkeit mit Jaurès; dies ist nur einer von verschiedenen poetischen Zusammenhängen, die mir bewusst wurden. So sind meine „Geheimnisse von Paris“ (Anspielung auf Eugène Sues Roman *Les Mystères de Paris*, 1843; A. d. R.): Nichts ist Zufall! Filme wissen mehr als sie zeigen; sie stellen unsere persönlichen Bindungen und politischen Beziehungen zur Welt in Frage und definieren sie neu. „Ich erinnere mich nicht sehr gut ...“ (Jeanne Moreau; A. d. R.)

### Erinnerungen an Erinnerungen

Bei jedem neuen Film, den ich mache, versuche ich, die Stimme aus dem Off vielschichtiger zu gestalten, indem ich der Frage nachgehe: Woher kommt diese Stimme? In *Jaurès* hören wir im Off ab und zu Stimmen in der Wohnung: Simons und meine. Sie repräsentieren den unsichtbaren Gegenschuss zum Pariser Stadtbild, das wir auf der Leinwand sehen, wenn das Wohnzimmer im Fenster reflektiert wird. Hauptsächlich hören wir, manchmal mit Bild, manchmal nur im Off, meinen Dialog mit Eva im Tonstudio. Ich wollte, dass der Zuschauer im Zusammenhang mit dem Bild eine „Präsenz“ wahrnimmt (im Sinne des technischen Begriffs, wie er bei Toneffekten verwendet wird): die Präsenz von Körpern, die Omnipräsenz von Simon, auch wenn wir ihn tatsächlich nie sehen. Es war für mich eine echte kinematografische Herausforderung, den Zuschauer dazu zu bringen, mir zu glauben und die Realität dieser Liebesgeschichte zu akzeptieren – obwohl gleichzeitig deutlich ist, dass der Film eine subjektive Rekonstruktion meiner Erinnerungen darstellt. Die Anwesenheit/Abwesenheit von Stimmen, die wiederkehrenden musikalischen Passagen (das wehmütige Lied von Reynaldo Hahn, das Simon auf dem Klavier zu spielen lernt und das Eva und ich am Ende des Films vollständig singen) und das eindringliche Klangbild von Paris tragen gemeinsam dazu bei, den Kontrast zwischen den intimen und den dokumentarischen Aspekten des Films zu verstärken.

Ich verwende Erzählstrategien des *Cinema povera*; dazu gehört beispielsweise das Spiel mit geografischen und ökonomischen Zwängen und das Bewusstsein für die Interaktion, die zwischen den Dingen stattfindet, um neue Formen entstehen zu lassen. Wie lässt sich eine Liebesgeschichte beschreiben, die sich entwickelt und mit der Zeit auflöst? Wie lässt sich diese Komplexität mit all ihren Feinheiten entwirren? Wie kann man ohne Spezialeffekte unsere Wahrnehmung von der Welt verändern, und sei es auch nur um einen Millimeter? Um die mit den Erinnerungen einhergehende Distanz zu verdeutlichen, hatte ich anfangs in Betracht gezogen, alle Aufnahmen von Paris mit Hilfe eines Animationsprogramms zu überarbeiten, für eine Art „Waltz with Simon“! Aber angeregt vom Ansatz bestimmter asiatischer Filmemacher wurde mir bald klar, dass ich dieses Konzept noch weitertreiben wollte. Zusammen mit Guillaume Dimanche war es mir möglich, diese Idee bis in alle Einzelheiten auszuarbeiten: In *Jaurès* gibt es an verschiedenen Stellen flüchtige animierte Passagen (möglicherweise bleiben sie unterhalb der Bewusstseinschwelle des Zuschauers), die zeitweise ein Bilddetail ersetzen, das man vorher bereits wahrnehmen konnte. Ihr Auftauchen dient dazu, die Ordnung der (bereits stilisierten, weil

Proust's madeleines (the "little patch of yellow wall"), roughly sketched memories of memories, in the way that drawing "illustrates" things, as if to enchant the ordinary and sow seeds of doubt: a street lamp, the metro, a white pigeon. Everything can be plunged into a "manga future" of the world – everything, that is, except the human face. The animated images contaminate the film progressively, to the point at which they invade the mixing theatre, the source of the dialogue. These disturbing signs contribute to a sense of disorder, a dislocation between what is and what appears to be, while the process serves to accompany emotions and memories. We can speak as much about the "exhaustion" of a place in Paris as about a lost time that the film regains (just for a moment). In the neighbourhood of Jaurès, nothing was resolved; the refugees were evacuated, my relationship with Simon ended...

Perhaps, after all, I had dreamed it. But no, something did actually happen and the film is proof of it. As a practically minded activist, Simon often spoke of the pointlessness and vanity of art. But cinema will have at least served the purpose of giving substance to ghosts, giving shape to impressions, of seeing modern-day love for what it is – and this is absolutely vital.

Vincent Dieutre (interviewed by Emeric de Lastens)

**Vincent Dieutre** was born on November 25, 1960 in Petit Quevilly, France. He studied film at the IDHEC film school in Paris from 1983 to 1986, during which time he made his first short films and videos. Dieutre works as a film journalist, lecturer and translator.

#### Films

1984: *Une martyre* (short). 1985: *Wiener Blut* (short). 1986: *Arrière Saison* (short). 1988: *Lettres de Berlin*. 1995: *Rome désolée* (Forum 1996). 2000: *Leçons de ténèbres/Lektionen der Finsternis/Tenebrae Lessons* (Forum 2000). *Entering Difference/Lettre de Chicago* (short). 2001: *Bonne Nouvelle*. 2003: *Mon voyage d'hiver/Meine Winterreise* (Forum 2003). *Bologna Centrale*. 2004: *Les accords d'Alba* (short). 2006: *Fragments sur la grâce*. 2007: *Después de la Revolucion*. 2008: *EA2: 2ième exercice d'admiration: Jean Eustache* (short). 2012: *Jaurès*.

**Country:** France 2012. **Production company:** La Huit Production, Paris; Cinaps TV, Saint-Michel-sur-Orge. **Director, screenwriter, director of photography, sound:** Vincent Dieutre. **Director of photography (studio):** Jeanne Lapoirie. **Sound (studio), sound editor:** Didier Cattin. **Sound mix:** Jean-Marc Schick. **Animation:** Guillaume Dimanche. **Editor:** Mathias Bouffier. **Producer:** Stéphane Jourdain (La Huit Production); Romain Philippe Pomédio (Cinaps TV).

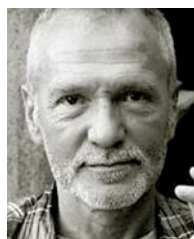
**With:** Eva Truffaut, Vincent Dieutre.

**Format:** HD, 16:9, colour. **Running time:** 83 min. **Language:** French. **World premiere:** February 11, 2012, Berlinale Forum. **World sales:** La Huit Distribution, Stéphane Jourdain, 218 bis rue de Charenton, 75012 Paris, France. Phone: (33-1) 5344 7088, Fax: (33-1) 4343 7533, E-mail: stephane.jourdain@lahuit.fr

durch ein Fenster aufgenommenen) Bilder zu stören. Bestimmte Elemente werden auf diese Weise zu „Fetischen“ in meiner Geschichte, ähnlich wie Prousts Madeleines (das „kleine gelbe Mauerstück“), beiläufig skizzierte Erinnerungen an Erinnerungen; wie Zeichnungen, die Dinge „illustrieren“ und dabei das Gewöhnliche verzaubern und Samen des Zweifels säen: eine Straßenlaterne, die Metro, eine weiße Taube. Man kann fast alles in eine Manga-ähnliche Form der Zukunft verwandeln – außer dem menschlichen Gesicht. Die animierten Bilder kontaminieren den Film zusehends, bis zu dem Punkt, an dem sie in das Tonstudio, den Ursprung des Dialoges, eindringen. Diese störenden Bildzeichen tragen zu einem Eindruck von Unordnung bei, zu einer Umdeutung dessen, was ist und was zu sein scheint; dieser Prozess soll mit den Gefühlen und Erinnerungen einhergehen. Man kann von der „Erfassung“ eines Platzes in Paris genauso sprechen wie von einer verlorenen Zeit, die der Film (nur für einen Moment) wiederfindet. In der Umgebung von Jaurès wurde nichts geklärt; die Flüchtlinge wurden umquartiert, meine Beziehung mit Simon ist beendet ...

Vielleicht habe ich alles nur geträumt. Aber nein, etwas ist wirklich passiert, und der Film ist der Beweis dafür. Als praktisch denkender Aktivist hat Simon oft von der Sinnlosigkeit und Eitelkeit der Kunst gesprochen. Zumindest aber wird das Kino dazu gedient haben, Gespenstern Substanz und Eindrücken Form zu verleihen, und dazu, die Liebe in der heutigen Zeit als das zu erkennen, was sie ist – und das ist etwas absolut Unverzichtbares.

Vincent Dieutre (im Gespräch mit Emeric de Lastens)



**Vincent Dieutre** wurde am 25. November 1960 in Petit Quevilly, Frankreich, geboren. Von 1983 bis 1986 studierte er Film an der Pariser Filmschule IDHEC. Aus dieser Zeit stammen seine ersten Kurzfilme und Videos. Dieutre arbeitet außerdem als Filmjournalist, Lektor und Übersetzer.

#### Filme

1984: *Une martyre* (Kurzfilm). 1985: *Wiener Blut* (Kurzfilm). 1986: *Arrière Saison* (Kurzfilm). 1988: *Lettres de Berlin*. 1995: *Rome désolée* (Forum 1996). 2000: *Leçons de ténèbres/Lektionen der Finsternis/Tenebrae Lessons* (Forum 2000). *Entering Difference/Lettre de Chicago* (Kurzfilm). 2001: *Bonne Nouvelle*. 2003: *Mon voyage d'hiver/Meine Winterreise* (Forum 2003). *Bologna Centrale*. 2004: *Les accords d'Alba* (Kurzfilm). 2006: *Fragments sur la grâce*. 2007: *Después de la Revolucion*. 2008: *EA2: 2ième exercice d'admiration: Jean Eustache* (Kurzfilm). 2012: *Jaurès*.

**Land:** Frankreich 2012. **Produktion:** La Huit Production, Paris. **Koproduktion:** Cinaps TV, Saint-Michel-sur-Orge. **Regie, Drehbuch, Kamera, Ton:** Vincent Dieutre. **Kamera (Studioaufnahmen):** Jeanne Lapoirie. **Ton (Studioaufnahmen), Tonschnitt:** Didier Cattin. **Mischung:** Jean-Marc Schick. **Animation:** Guillaume Dimanche. **Schnitt:** Mathias Bouffier. **Produzenten:** Stéphane Jourdain (La Huit Production). **Koproduzent:** Romain Philippe Pomédio (Cinaps TV).

**Mitwirkende:** Eva Truffaut, Vincent Dieutre.

**Format:** HD, 16:9, Farbe. **Länge:** 83 Minuten. **Sprache:** Französisch. **Uraufführung:** 11. Februar 2012, Forum der Berlinale. **Weltvertrieb:** La Huit Distribution, Stéphane Jourdain, 218 bis rue de Charenton, 75012 Paris, Frankreich. Tel. (33-1) 5344 7088, Fax: (33-1) 4343 7533, E-Mail: stephane.jourdain@lahuit.fr