

STAN DOUGLAS

Hors-champs, 1992

*Pursuit, Fear, Catastrophe:
Ruskin, B.C., 1993*

Evening, 1994

Der Sandmann, 1994



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Stan Douglas

Organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, l'exposition *Stan Douglas* est présentée par **Archambault**, du 2 février au 7 avril 1996. Cette exposition a reçu l'appui financier du Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada.

Conservateur :	Gilles Godmer
Secrétariat :	Suzel Raymond et Sophie David
Textes :	Stan Douglas
Traduction :	Denis Lessard
Révision :	Susanne de Lotbinière-Harwood et Judith Terry

Hors-champs, 1992

Hors-champs

Description du projet

Ce que l'on a ordinairement appelé «the New Thing» aux États-Unis, et free jazz en Europe, était une forme d'expression musicale afro-américaine caractérisée par des improvisations de groupe et une relative liberté harmonique. En raison de la métaphore clairement incarnée dans son principe formel et (pour tout dire) de l'engagement politique de plusieurs musiciens du «free», on associait généralement cette musique au nationalisme noir américain. En France, par contre, à la fin des années 60 et au début des années 70, elle revêtit d'autres connotations. Ainsi, elle était si populaire parmi la génération de mai '68 que les spectateurs des concerts de free jazz pouvaient se compter par milliers; le Parti communiste français, qui percevait cette musique comme un modèle d'organisation sociale, organisa même des festivals pour la mettre en valeur. À la fin des années 70, la popularité du free jazz se mit à décliner, peut-être justement à cause de ses associations avec des influences extérieures. Aujourd'hui, même si les idées musicales de l'époque demeurent importantes, l'héritage du free jazz se trouve partiellement occulté par le révisionnisme et le revivalisme extrêmement marqués des années 80.

Hors-champs présente la performance de quatre musiciens américains qui vivaient en France à l'époque du free jazz, ou qui y habitent toujours : George Lewis (trombone), Douglas Ewart (saxophone), Kent Carter (basse) et Oliver Johnson (batterie). On peut considérer leur présence en France comme faisant partie de l'histoire des musiciens

noirs qui y ont émigré, histoire remontant au moins aussi loin qu'à l'arrivée de Josephine Baker et de Sydney Bechet en Europe. La musique jouée pour *Hors-champs* est inspirée de la pièce d'Albert Ayler intitulée *Spirits Rejoice* (1965), comportant quatre principaux matériaux musicaux : une mélodie gospel, un appel et une réponse atténués, une fanfare héraldique et *La Marseillaise*. La parenté de celle-ci avec la fanfare souligne ses origines dans la musique militaire, et, comme c'est le cas de plusieurs hymnes nationaux tels le *Star Spangled Banner* (qui fait également une brève apparition), le souvenir de ses paroles sanguinaires rappellera à chacun le contenu tacite des mythes d'identité nationale. *Hors-champs* a été tourné en direct, dans le style d'une production musicale de l'ORTF contemporaine de la composition de Ayler, notamment celles de Jean Christophe Averty. Ceci explique le clair-obscur très contrasté et le hors-lieu abstrait de la mise en scène. Toutefois, alors que ces productions télévisuelles françaises employaient habituellement quatre ou cinq caméras, nous n'en avons utilisé que deux : une opérée par Serge Godet, l'autre par moi-même. Deux projections vidéo sont présentées simultanément au recto et au verso d'un mur suspendu. Pendant qu'un côté de l'écran présente un montage ayant l'aspect d'une émission, réalisé à partir des prises de vues des deux caméras, l'autre donne à voir un anti-récit simultanément de tout ce qui a été supprimé lors du montage.

Ce projet a été produit au Centre Georges Pompidou par le Musée national d'art moderne, Paris. Les répétitions ont débuté durant la semaine du 29 avril 1992. *Hors-champs* est dédié aux résidents de South Central Los Angeles.

Crédits de la production

Distribution

Trombone ténor George Lewis

Saxophone ténor Douglas Ewart

Batterie Oliver Johnson

Contrebasse Ken Carter

Équipe technique

Auteur et réalisateur Stan Douglas

Assistante à la réalisation Corinne Castel

Production MNAM Christine Van Assche

Chef opérateur Serge Godet

Opérateur Stan Douglas

Essais à la caméra Jacques Nibert

Assistant à la caméra Patricia Godal, Jean Paul Vallorani

Chef électricien Frédéric Lemaire

Électricien Vivien Lemaignan

Machiniste François Creton, Aymeric de Valon

Ingénieur de la vision Didier Coudray

Ingénieur au montage Christian Bahier

Ingénieur du son Nicolas Joly

Assistante au son Stéphanie Combot

Constructeur Gérard Rasch

Photographe de plateau Valérie Lagier

Maquilleuse Solange Beauvineau

Doublures lumière Frédéric Buram, Frédéric Guépin,
Serge Kalagan, Daniel Nga-Nlen, Hubert Rivet,
Daniel Rota, Christophe Yapo Atse

Chargée de production Myriam Bezdjian

Moyens techniques Service audiovisuel Centre Georges Pompidou

Remerciements à

Pascal Anquetil, Banlieues Bleues, Conseil des Arts du Canada,
Philippe Carles, Documenta IX, Bobby Few, Steve Lacy, New Morning,
Steve Potts, Alan Silva, Sylvian Torkian, Vidéotheque de Paris

Hors-champs

Project Description

What was typically known as “the New Thing” in the United States and as Free Jazz in Europe was an idiom of Afro-American music characterized by simultaneous group improvisation and relative harmonic freedom. Because of the metaphor clearly embodied in its formal premise and, more specifically, the political commitments of many “Free” players, the music was generally associated with black nationalism in the U.S.; but in France, during the late 1960s and early 1970s, the music acquired other connotations. It was, for example, so popular among the “Mai 1968” generation that audiences for Free Jazz concerts could number in the thousands, and there were even festivals organized by the French Communist Party, which regarded the music as an ideal of social organization. By the end of the 1970s, the music's popularity had begun to wane, perhaps because of these extrinsic associations; and though musical ideas from the period remain important today, the legacy of Free Jazz is partially obscured by the revisionism and revivalism that were so overwhelmingly prominent throughout the 1980s.

Hors-champs presents the performance of four American musicians who either lived in France during the Free Jazz moment, or who still reside there today: George Lewis (trombone), Douglas Ewart (saxophone), Kent Carter (bass) and Oliver Johnson (drums). Their presence in that country may be considered continuous with the history of black American musicians emigrating to France, which extends back at least as far

as the arrival of Josephine Baker and Sydney Bechet on European soil. The music they play is based on Albert Ayler's 1965 composition *Spirits Rejoice*, and is composed of four basic musical materials: a gospel melody, an attenuated call and response, a heraldic fanfare and *La Marseillaise*. Its proximity to the fanfare underlines the origin of the latter in military music, and, like many other national anthems — such as the *Star Spangled Banner*, which also makes a brief appearance — the recollection of its bloodthirsty lyric reminds one of the tacit content of myths of national identity. *Hors-champs* was shot *en direct* in the style of a ORTF musical television production from the same era as Ayler's composition — notably those of Jean-Christophe Averty. This accounts for the rough *chiaroscuro* and abstract placelessness of its *mise en scène*. However, while those French television productions typically used four or five cameras, we used only two: one operated by Serge Godet and the other by myself. Two video projections are simultaneously presented on recto and verso sides of a suspended wall. While one side of the screen shows a “program” montage of the two cameras, the other presents a simultaneous counter-narrative of everything that has been edited out.

This project was produced at the Centre Georges Pompidou by the Musée national d'art moderne, Paris. Rehearsals began during the week of April 29, 1992. *Hors-champs* is dedicated to the people of South Central Los Angeles.

Pursuit, Fear, Catastrophe:
Ruskin, B.C., 1993

Nous remercions **Archambault** pour sa contribution à la présentation de cette œuvre.

***Pursuit, Fear, Catastrophe:
Ruskin, B.C.***

Description du projet

La forme de *Pursuit, Fear, Catastrophe* — à savoir, la projection d'un film 16 mm en noir et blanc, accompagnée par le jeu d'un piano mécanique réglé par ordinateur — fait nettement allusion au mode traditionnel de présentation du cinéma à ses débuts, lorsqu'on avait recours à un claviériste solo ou à un petit orchestre pour appuyer le déroulement narratif ou le caractère affectif des films «muets». La composante musicale consiste ici en un nouvel arrangement/transcription d'une œuvre orchestrale mineure de Arnold Schönberg, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (Musique d'accompagnement pour une scène de film, 1929-1930). Le film lui-même fait référence à cette forme de spectacle public du début du vingtième siècle, puisqu'il utilise les conventions du cinéma muet pour décrire une anecdote mélodramatique. Il s'agit de l'histoire d'une disparition «inexpliquée», provenant de rapports conservés dans les archives de la Police provinciale de la Colombie-britannique (vers 1929); l'histoire se déroule selon le double aspect du travail et de la vie privée, tels qu'incarnés respectivement par l'usine hydroélectrique de style néo-gothique et les deux communautés des parcs de caravanes qui se font face de part et d'autre de la rivière Stave, dans la région connue sous le nom de Ruskin, en Colombie-britannique.

Contexte historique

L'accompagnement musical a fait partie intégrante du cinéma de masse dès ses tous débuts. La première séance cinématographique commerciale, *L'Arrivée d'un train* par les frères Lumière (1895), comportait un accompagnement musical. Depuis lors, les cinéastes professionnels ont trouvé des moyens toujours plus sophistiqués d'intégrer la musique et le son au cinéma. Avant la sortie du premier film «parlant», la musique, habituellement jouée par de petits orchestres dans les grandes salles et improvisée par un pianiste ou un organiste dans les plus petites, contribuait autant à l'attrait d'un film que ce qui se passait à l'écran. Les musiciens jouaient des variations sur des chansons populaires et des motifs empruntés à la musique classique européenne, développant ainsi un mode de discours parallèle qui non seulement supportait l'action narrative du film, mais pouvait également transformer son affect de manière radicale. Dans certaines villes, la réputation des accompagnatrices et accompagnateurs musicaux pouvait déterminer la popularité d'un cinéma, souvent bien davantage que son programme de films. Sachant ceci, les producteurs de Hollywood ont bientôt commencé à rationaliser la production des films, de même que leur accompagnement sonore, de manière à éliminer la performance en direct. Il y eut pour un certain temps un nombre de systèmes acoustiques en compétition — cylindres, disques, et même des pianos mécaniques et des orchestrions (d'immenses instruments automatiques incorporant orgues, violons, cors et percussions contrôlés par des rouleaux à musique perforés) — mais les procédés optiques et magnétiques de son sur film allaient finir par dominer la scène.

À la fin des années 20, le système de disque le plus répandu était le Vitaphone — qui avait été acheté par les Warner Brothers et utilisé pour réussir une synchronisation partielle du dialogue dans le très populaire film intitulé *Le Chanteur de jazz* (1927). L'année suivante, la sortie, et la popularité immédiate, du premier film «cent pour cent parlant», *Les Lumières de New York* (1928), confirmait la prédominance du film sonore sur le film muet avec accompagnement musical. La bande sonore des premiers films parlants ne comprenait souvent que du dialogue; toutefois, les systèmes parallèles et intégrés de son sur film ont bientôt permis la réintégration de la musique dans le tissu de la production cinématographique. Mais dès lors, la musique était reléguée au domaine distinct des «numéros» spéciaux et devait fournir, plus généralement, des leitmotifs accordant au film un support narratif additionnel.

Deux ans après la sortie du *Chanteur de jazz*, le compositeur viennois Arnold Schönberg commençait à écrire la partition pour un film muet imaginaire, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (Musique d'accompagnement pour une scène de film); la composition commença au début de la Grande Dépression de 1929, pour se terminer l'année suivante. Même si la *Begleitmusik* laisse deviner plusieurs caractéristiques du style dodécaphonique, c'est une pièce inusitée dans la mesure où elle est relativement accessible, et où, de manière atypique, il s'agit d'une pièce de musique à programme. La technique dodécaphonique de Schönberg avait éliminé le sentiment de pause ou de centre tonal qui, pendant plusieurs siècles, avait été l'exigence supposément naturelle de la musique bourgeoise en Europe. En tonalité fonctionnelle, la prédominance traditionnelle de la consonance dans une pièce musicale est habituellement fondée sur sa distinction par rapport à une «autre» : les mélodies en

combinaisons de sons et en clef «étrangères» sont présumées dissonantes. Schönberg a développé une méthode de composition pour laquelle les douze tons de la gamme tempérée sont de valeur égale, en sorte qu'aucune note ne peut être considérée comme le centre hiérarchique ou la «note fondamentale» dans un épisode musical. Cet intérêt de Schönberg pour l'atonalité constituait un prolongement du penchant expressionniste manifeste dans ses premières œuvres. Cette disposition se retrouve encore une fois dans les trois sections thématiques de *Begleitmusik* : «Poursuite dangereuse, peur, catastrophe», et peut-être aussi dans son geste d'avoir composé une trame sonore immédiatement désuète.

En 1933, Schönberg fut congédié de son poste à l'Académie des beaux-arts de Prusse (Berlin). La même année, il renoua avec le judaïsme et quitta l'Allemagne en raison des manifestations de racisme de plus en plus violentes dans ce pays. Avec Gertrud Schönberg, il émigra en France puis aux États-Unis, où ils s'établirent finalement dans les environs de Hollywood, en 1934. Sans revenus fixes, incapable de toucher ses économies laissées en Allemagne, Schönberg se mit à donner des cours privés de composition musicale dès son arrivée en Californie. Il compta parmi ses élèves un certain nombre de compositeurs de musique de film qui, lorsqu'ils commencèrent à écrire des partitions pour les mélodrames hollywoodiens, à la fin des années trente, eurent recours à des techniques atonales pour suggérer l'angoisse ou d'autres états émotifs extrêmes.

Le district de Ruskin tire son nom de John Ruskin, le critique d'art et théoricien politique utopiste ayant vécu au XIX^e siècle. Cette modeste parcelle de terrain,

territoire des nations Skaïet et Sta:lo, au confluent du Fraser et de la Stave, a été baptisée Ruskin en 1898, au moment où la Canadian Cooperative Society ouvrait un bureau de poste pour sa toute nouvelle commune. La Cooperative Society avait été fondée au début des années 1890 par Charles Whetham, un professeur de collège, et comportait une poignée de gens décidés à fonder une communauté qui fonctionnerait en accord avec le type de socialisme singulièrement conservateur prôné par l'auteur des *Peintres modernes*. En dépit de l'interdiction d'utiliser de la machinerie dans les communautés corporatives associées avec celle de John Ruskin, la Company of St. George, la CCS avait pour sa part prévu de financer son expérience grâce un petit moulin à scie, propriété de la coopérative, qui en assurait également le fonctionnement. En 1898, soit deux ans seulement après le début de leur aventure utopique, une extrême sécheresse estivale avait abaissé le niveau de la Stave à un tel point que les «ruskiniens» ne pouvaient plus flotter le bois vers leur moulin. Ils déclaraient faillite l'année suivante, et les opérations furent reprises par leur créancier, E.H. Heaps and Company. Durant les quatorze années qui suivirent, l'expansion de Heaps and Company permit la construction de manufactures de boîtes et de bardeaux, de deux maisons de chambres pour ses forces ouvrières (des Chinois, en majorité), des résidences pour les membres de la direction et un hôtel de vingt-deux chambres sur le site de Ruskin. En 1913, cependant, incapables de financer en totalité la construction prévue d'une fonderie, ils furent à leur tour l'objet d'une saisie, et leur actif fut réparti parmi trois compagnies distinctes.

Entre les deux guerres mondiales, le district de Ruskin, de même que le reste du territoire au nord du Fraser entre Alouette Lake et la rivière Stave, vit s'établir une

importante communauté de Canadiens d'origine japonaise, des producteurs de petits fruits. La majorité d'entre eux étaient venus dans cet endroit relativement éloigné pour y développer une entreprise très spécialisée parce que des lois ouvertement discriminatoires leur refusaient d'autres sortes d'emplois (tels la pêche, la sylviculture et la plupart des activités professionnelles) dans la région des Basses-terres du Fraser. En 1927, il y avait 13 foyers dans la région, et durant la décennie suivante, la presque totalité des terres agricoles disponibles allait être acquise par d'autres familles japonaises. Ils ont construit un centre communautaire, ouvert deux petits moulins et constituaient une présence importante dans la région jusqu'en 1942, l'année de leur internement. À ce moment-là, tous les Canadiens d'origine japonaise, dont plusieurs nés au pays, ont été classés comme «étrangers ennemis» et devaient se rapporter aux autorités. Cela fait, on les envoyait dans des camps de travail dans les Prairies et dans l'intérieur de la Colombie-britannique. Le gouvernement se chargea d'exproprier tous les terrains importants et les propriétés qu'ils possédaient.

Parallèlement à la croissance et à l'éventuelle dispersion de cette communauté, une autre présence s'installait à Ruskin qui allait tout de suite recevoir l'approbation du gouvernement. À partir d'environ 1912, la Western Power Company fut propriétaire d'importants lots le long de la Stave, s'étendant aussi loin au nord que l'extrémité du lac Stave. Lorsque la Western Power fut acquise par la B.C. Electric (ultérieurement, B.C. Hydro) en 1920, cette dernière compagnie réalisa le complexe prévu de trois centrales hydroélectriques à Alouette Lake, Stave Falls et Ruskin. La centrale de Ruskin fut la dernière à être construite, au début de la Grande Dépression, en 1929, pour être achevée l'année suivante. La nouvelle centrale fut inaugurée officiellement

par une cérémonie en présence du lieutenant-gouverneur R. Randolph Bruce. Après une visite guidée du site, la foule rassemblée se réunit à l'intérieur de la centrale et l'on vit Bruce passer sa main au-dessus d'un dispositif radio ayant la forme d'une sphère «magique» argentée. Cette sphère activait les relais d'ouverture des vannes de barrage qui, à leur tour, laissèrent passer l'eau pour la première fois à travers l'imposante turbine de Ruskin, d'une envergure d'environ dix par vingt-deux mètres. L'événement fut suivi d'un déjeuner au cours duquel des politiciens et des dirigeants de la B.C. Electric prononcèrent des discours. Le lieutenant-gouverneur débuta son allocution en faisant une délirante allusion au livre de l'Exode («Moïse frappa le rocher d'Horeb avec son bâton, et il en sortit aussitôt de l'eau vive») et termina comme suit :

Comme M. Murrin (président de la B.C. Electric) l'a si habilement exprimé, il est bon de constater que sa compagnie s'est élevée au-dessus des nuages de la dépression industrielle qui pèsent sur nos têtes, avec une vision claire du soleil et de la prospérité qui s'étendent au-delà [...]. Je comprends que c'est ma fonction, plutôt que ma personne, qui m'a valu d'être invité à m'acquitter de cette heureuse obligation. Il semble approprié que le représentant actuel de la Couronne prenne part à la célébration de l'accomplissement de ce nouveau jalon sur votre route de progrès ininterrompue.

Crédits de la production

Distribution

Agent Huntingdon Don Thompson

Theodore Hiro Kanagawa

Christopher Dickens Hrothgar Matthews

Agent Moore Doug Dickman

Le patron de la centrale Jim Smith

L'ouvrière Florentia Conway

Hiro Sato Byron Lawson

L'assistant de Huntingdon Dave Moulding

Équipe technique

Auteur, réalisateur et monteur Stan Douglas

Directeur de la photographie Danny Nowak csc

Arrangements musicaux Michael Century

Chargé de la préproduction Terry Ewasiuk

Chargée de production Jan Durban

Régie d'extérieurs Ida Maria Pan

Assistante de plateau Monika Kin Gagnon

1^{er} assistant caméra Robert Simpson

2^e assistant caméra Marcus James

Chef électricien Brian Savage

Sous-chef électricien Kevin Shortt

Éclairagiste Paul Bouche

Chef machiniste de plateau Timo Juonolainen

Machiniste de plateau Jonathan MacLeod

Directeur artistique Garth Fleming

Assistants à la direction artistique Wendy Harke, Fred Lawrence

Ensemblière Ingrid Haring

Assistants décorateurs Libby Allistan, Andrew Bewer
Denise Dicknell, Yale Kussin, Brian Morozoff

Créatrice des costumes Tracey Pincott

Maquilleuse et habilleuse Carey Williams

Chef accessoiriste Scott Bourgeois

Accessoiriste Daniel Guimond

Photographes de plateau Anji Smith, Kelly Wood

Service de traiteur Lisa Bowmar

Scénarios-maquettes Reid Shier

Comformation vidéo-film Lori Olsen

Montage négatif Burt Bush

Laboratoire Alpha Cine

Technicien aux installations Peter Courtemanche

Remerciements à

Alexander Studios, Alpha Cine, I.E. Artspeak Society, BC CSB Branch Media Arts,
La centrale de la B.C. Hydro, Ruskin, Le Service des bourses du Conseil des Arts
du Canada,

Cannel Films, CCEC Credit Union, Maureen Douglas, L'Office national du film du
Canada, Triple Creek Estates, La Vancouver Art Gallery, Norm van Koughnett,
Video In, BCBC/Woodlands Hospital

***Pursuit, Fear, Catastrophe:
Ruskin, B.C.***

Project Description

The form of *Pursuit, Fear, Catastrophe* — the projection of a black and white 16mm film accompanied by the performance of a computer-controlled player piano — clearly alludes to the conventional presentation of early cinema, in which a keyboard soloist or small orchestra would be employed to reinforce the narrative trajectory or affective character of “silent” films. Its musical component consists of a new transcription/arrangement of Arnold Schönberg's minor orchestral work, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (Accompaniment to a Cinematographic Scene, 1929-1930) and the film, too, refers to the early — twentieth-century form of public spectacle, as it uses conventions of silent cinema to portray a melodramatic anecdote: the story of an “unexplained” disappearance derived from reports in the archives of the B.C. Provincial Police (1929), set in the twin poles of work and private life embodied by the neo-Gothic hydroelectric plant and the two communities of trailer courts which face each other across the Stave River in the area known as Ruskin, British Columbia.

Historical Background

Musical accompaniment has been an integral part of commercial cinema from its earliest moments. The first commercial film presentation, the Lumière brother's *Arrival of a Train at a Station* (1895), had live musical accompaniment, and since then

industrial filmmakers have found increasingly sophisticated ways of incorporating music and sound into cinema. Prior to the release of the first “talkie,” music, typically performed by small orchestras in large venues and improvised by a lone pianist or organist in smaller ones, was as important to the appeal of a motion picture as anything presented on-screen. Musicians would perform variations on popular songs and motifs from European art music, developing a parallel mode of address that not only supported a film's narrative action, but could also radically transform its. In some cities, the reputation of the musical accompanists would determine the popularity of a theatre even more than its program of films. Knowing this, Hollywood producers soon began to streamline the production of both commercial films and their sonic in a way that would eliminate live performance. For a time, there were several competing sound systems — cylinders, disks and even player pianos and orchestrans (huge automatic instruments incorporating organs, violins, horns and drums controlled by perforated music rolls) — but optical and magnetic sound-on-film processes would eventually dominate.

In the late 1920s, the Vitaphone disk system was the most widespread — once it had been purchased by Warner Brothers and used to achieve partial synchronization of dialogue in the immensely popular film *The Jazz Singer* of 1927. The release and immediate popularity of the first “100 percent all-talkie” the following year, *Lights of New York* (1928), confirmed the dominance of the “audible photo-play” over the silent film with musical accompaniment. Soundtracks of the first talkies would frequently consist of nothing but talk; however, parallel and integrated sound-on-film systems soon permitted the reintroduction of music into the texture of cinematic production.

But, by this time, music had been consigned to the separate realm of special “numbers,” and more generally to the role of providing leitmotifs to lend a film supplementary narrative support.

Two years after *The Jazz Singer* was released, the Viennese composer Arnold Schönberg began to write a score for an imaginary silent film, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*; composition began at the beginning of the Great Depression, in 1929, and was complete by the following year. While the *Begleitmusik* betrays many of the features of the twelve-tone style, it is unusual in as much as it is relatively accessible and, uncharacteristically, a piece of program music. Schönberg's twelve-tone technique had done away with the sense of rest or tonal centre that for centuries had been the supposedly natural requirement of European bourgeois music. In functional tonality, the traditional dominance of consonance in a piece of music is usually predicated upon its distinction from an “other”: melodies in “foreign” keys and combinations of sound presumed to be dissonant. What Schönberg had done was develop a method of composition in which all twelve tones of the tempered scale were given equal value, so that no single note would be regarded as the hierarchic centre or “key note” in an episode of music. Schönberg's interest in atonal materials was an extension of the expressionist inclinations of his early work. It is a disposition which is still to be found in the *Begleitmusik's* three thematic sections — “Threatening Pursuit, Fear, Catastrophe” — and perhaps even in the gesture of writing an instantaneously obsolete film score.

In 1933 Schönberg was dismissed from his post at the Prussian Academy of Fine Arts (Berlin). In the same year, he embraced Judaism once more and left Germany because of the increasingly violent expressions of racism in the country. He and Gertrud Schönberg emigrated to France and later to the United States where, in 1934, they would finally settle outside Hollywood. Without a steady income, and unable to get his savings out of Germany, Schönberg began to teach composition privately when he first arrived in California. Among his students were a number of film composers who, when they began to write scores for Hollywood melodramas in the late 1930s, would employ techniques of atonal composition to bluntly indicate anxiety or otherwise extreme emotional states.

The district of Ruskin takes its name from the nineteenth-century art critic and utopian political theorist, John Ruskin. This modest parcel of land — the territory of Skalet and Stalo nations where the Fraser River is fed by the Stave — was named Ruskin in 1898 when the Canadian Cooperative Society opened a post office at its then-new commune. The Cooperative Society was initiated by college professor Charles Whetham in the early 1890s, and was comprised of a handful of people who wanted to establish a community that would operate in accordance with that peculiarly conservative brand of socialism espoused by the author of *Modern Painters*. In spite of the prohibition against the use of machinery in the corporate communities associated with John Ruskin's own Company of St. George, the CCS had planned to finance their experiment by operating a small, cooperatively-owned and operated lumber mill. In 1898, only two years after their utopian venture began, extraordinarily dry summer weather had reduced the flow of the Stave to the point where the

Ruskinians were unable to move lumber down the river to their mill. The following year they went bankrupt and the operation was repossessed by their creditor, E.H. Heaps and Company. Over the next fourteen years, Heaps and Company's expanding operation would include the construction of shingle and box factories, two boarding houses for its (predominantly Chinese) work force, residences for management and a twenty-two room hotel on the Ruskin site. But, by 1913, when they were unable to completely finance a planned foundry, they too were forced into receivership, and their assets were divided among three separate companies.

Between the two world wars, the district of Ruskin and the remainder of land north of the Fraser between Alouette Lake and the Stave River were home to a large community of Japanese-Canadian berry farmers. The majority of them had moved to this relatively remote location and into such a specialized enterprise because they had been barred, by openly discriminatory legislation, from other kinds of employ in the Lower Mainland: fishing, forestry and most professional work. By 1927, there were thirteen homes in the area, and over the next decade virtually all available farmland would be purchased by other Japanese families. They built a community centre, operated two small mills and were a major presence in the area until 1942, the year of their internment. At this time, all Japanese-Canadians, many of whom had been born in this country, were classified as "enemy aliens" and required to register with the authorities. Once they had done so, they were sent to work camps in the Prairies and the interior of B.C., and any major piece of land or property they owned was expropriated by the government.

Parallel to the growth and eventual dispersal of this community, another presence was being established at Ruskin — one which would readily receive government sanction. From about 1912, the Western Power Company had title to significant parcels of land along the Stave as far north as the end of Stave Lake. When Western Power was acquired by B.C. Electric (later B.C. Hydro) in 1920, the latter company realized the planned three-plant, hydroelectric power complex at Alouette lake, Stave Falls and Ruskin. The Ruskin plant was the last to be built; construction started at the beginning of the Great Depression, in 1929, and was complete by the following year. The new power station was officially opened at a ceremony attended by Lieutenant-Governor R. Randolph Bruce. After a tour of the site, the assembled crowd gathered inside the powerhouse where they witnessed Bruce pass his hand over a radio device in the form of a “magic” silver sphere — which triggered relays that opened the wicket gates which, in turn, allowed water to pass through Ruskin's massive thirty by sixty-six foot turbine for the first time. This was followed by a luncheon at which politicians and B.C. Electric executives gave speeches. The Lieutenant-Governor began his address with a wild allusion to the book of Exodus (“Moses struck with his staff the Rock of Horeb, from which living waters immediately gushed”) and concluded with the following lines:

As Mr. Murrin [president of B.C. Electric] has so ably said, with the clouds of industrial depression hanging over us it is good to realize that his company has risen above those clouds, and has a clear vision of the sunshine and prosperity that lie beyond. [. . .] I realize that it is my office rather than myself that has been invited to perform this happy duty. It is fitting that the representative of the Crown for the time being

should participate celebrating the achievement of this new milestone along your unbroken road of progress.

Evening, 1994

Evening

Description du projet

À la fin des années 60, un important changement de paradigme s'est opéré dans le journalisme télévisuel américain. Il y eut bien sûr de nombreux développements techniques (la caméra vidéo portative, la diffusion en direct et en extérieur, et la transition vers la diffusion régionale en couleur), mais des changements tout aussi significatifs furent apportés dans la manière de présenter les actualités, lorsque fut introduite cette curieuse synthèse entre le journalisme et la télévision récréative appelée «Happy Talk News». «Happy Talk» : peu importe la gravité de la nouvelle, il faut la présenter avec le sourire. Au plus simple, voilà ce que suggère cette méthode; mais cela signifiait également l'inclusion de reportages à portée sociale, les plaisanteries échangées par les présentateurs, et les nouvelles techniques d'élocution (des rythmes narcotiques et de curieuses modulations descendantes). Il s'agissait d'une démarcation radicale par rapport aux styles très secs de récitation hérités de la radiodiffusion. Ainsi, au moment même où les actualités télévisées se donnaient les moyens techniques de présenter la vie sociale américaine avec plus d'immédiateté, elles devenaient plus distantes par rapport à ce domaine, et de plus en plus préoccupées par leur propre logique interne.

La première station à mettre en ondes le «Happy Talk» fut WLS, propriété d'ABC («American Broadcasting Corporation») qui couvrait la région de Chicago et souffrait de cotes d'écoute d'une faiblesse chronique. Son succès fut tel que cette méthode de

présentation des actualités fut imitée presque instantanément partout aux États-Unis. À l'époque, tout comme aujourd'hui, les directeurs de stations justifiaient leurs politiques de diffusion en termes de l'approbation d'un auditoire hypothétique et de dollars. Toutefois, l'introduction du «Happy Talk» peut être considérée comme une réaction hystérique aux actualités de la fin des années 60, et aux exigences contradictoires des propriétaires de stations, des commanditaires et des auditoires de la télévision. En effet, le «Happy Talk» permettait de clore des reportages sur la guerre du Viêt-nam ou la désobéissance civile de manière *théâtrale* plutôt que par l'opinion de la rédaction. Comme il fallait s'y attendre, les journalistes télévisuels d'expérience n'appréciaient guère d'avoir à faire des recherches sur des banalités pour ensuite leur accorder la même importance que les nouvelles du jour, souvent accablantes. L'étiquette «Happy Talk» fut vite abandonnée et discréditée; néanmoins, cette formule demeure le mécanisme structurant essentiel de presque toutes les actualités télévisées en Amérique du Nord.

Dans *Evening*, j'ai reconstruit, à partir de reportages de presse écrite et d'enregistrements télévisuels conservés dans des archives, le contenu de deux journées d'actualités, soit le 1^{er} janvier 1969 et le 1^{er} janvier 1970 (ce qui correspond, en gros, au point culminant de l'utilisation du «Happy Talk» par les télédiffuseurs américains). Lorsque l'œuvre est installée, trois écrans adjacents de trois mètres présentent les traitements divergents accordés aux actualités par trois stations imaginaires de la région de Chicago, «WAMQ», «WBMB» et «WCSL». L'équipement sonore est réglé de manière à ce que, à certains endroits, le public puisse entendre la polyphonie des trois stations, ou lorsqu'il se trouve devant un des écrans, la

transition de WAMQ vers le «Happy Talk», le maintien par WBMB de ses conventions paternalistes, et WCSL peaufinant sa rhétorique du sourire.

En plus de l'omniprésente guerre du Viêt-nam, les principaux reportages présentés traitent du procès des «Sept de Chicago» et de la première enquête sur l'assassinat de Fred Hampton, un des leaders des «Black Panthers». Par contre, aucun de ces événements n'est relaté de manière à refléter sa complexité ni son manque de résolution. Il faut se rappeler que *Evening* traite du même média qui avait appuyé le mouvement américain pour les droits de la personne au début des années 60 en donnant une portée nationale, puis internationale, à des conflits locaux, mais qui, après une décennie, commençait à donner une image de certaines factions du mouvement comme étant des groupes irrationnels ou fragmentés, ayant des «intérêts particuliers», hors de toute continuité historique. Par analogie avec ce processus d'atomisation, j'ai écrit le texte de l'installation comme une partition musicale : le recours à la polyphonie souligne les répétitions et les différences dans le traitement éditorial, certaines stations diffusant en solo pendant que d'autres font une pause publicitaire, et les mots-clés se font entendre à l'unisson — ainsi, au début de chaque cycle, tous les présentateurs disent : «*Good Evening*» (*Bonsoir*) en même temps.

Evening a été produite par la Renaissance Society de l'Université de Chicago. Les images ont été filmées en studio et en extérieur à Chicago, en mars 1994.

Crédits de la production

Distribution

Présentateurs :

Dennis Cameron WCSL 1969/WAMQ 1970

Tom Cramer

James Mooney WCSL 1969 (reporter)/1970

Greg Eldridge

Finton O'Neil WBMB 1969/1970

Ron Engler

Bill Loudon WAMQ 1969/1970

Tim Gamble

Ed Hughes WAMQ 1970

Tom Herbstritt

James Deverell WCSL 1969/1970

Rick Plastina

Reporters :

Jackie Hale WAMQ 1969/1970

Patricia Andrew

Keith McAllister WCSL 1970

Harvey Fries

Keith Stacey WAMQ 1969/WBMB 1970

David Lewis Fitsch

Barry Williams WMBM 1969/1970

Ali LeRoi

Patrick Keenan WBMB 1969

Michael Weber

Équipe technique

Auteur, réalisateur et monteur Stan Douglas

Chargée de production Susanne Ghez

Coordonnatrice à la production Fenell Doremus

Directeur de la photographie Scott Steams

Chef électricien Doug Polen

Preneur de son Tom Yore

Assistante de plateau Melissa Sterne

Directrice artistique Lissa Claffey

Ensemblière Rebecca Howard

Habilleuse Meg Everest

Maquilleuse Kim Epperly

Concepteur des décors Matt Sullivan

Assistants à la production Eric Ettl, Jim Fetterley,
Lou Frierson, Eric Salus, Eric Sanders

Préproduction et recherche Randy Alexander, Neil Laird, Joseph Scanlan

Conseiller au «Media Composer» Ken Cathro

Monteur en ligne Rene Beland

Monteur «Pro-Tools» Marty Taylor

Technicien aux installations Peter Courtemanche

Aide à la production Kartemquin Films, Chicago

Postproduction Finale Post, Vancouver

Création du disque matrice Digital Audio Disc Corporation, Terre Haute

**La production a été
rendue possible grâce à**

The Bohen Foundation, Le Service des arts médiatiques du Conseil des Arts du
Canada, Lannan Foundation, Norton Family Foundation

Autres commanditaires

The City Art Program of the Chicago Department of Cultural Affairs; Digital Audio
Disc Corporation; The Illinois Arts Council; The John D. and Catherine T.
MacArthur Foundation; Refco Inc.; Regents Park by the Clinton Company;
The Sara Lee Foundation, Sony Electronics Inc.;
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Remerciements à

Douglas G. Baird, John D. Callaway, Claire Cass, The Chicago Historical Society,
Chicago Park District, University of Chicago Court Theatre,
Bernardine Dohrn, Jeff Haas, Al Hall, Kerry Kemer, Flynt Taylor,
Larry Viskochal, WGN-TV

Evening

Project Description

In the late 1960s, there was a major paradigm shift in U.S. television journalism. There were, to be sure, many technical elaborations (the portable video recorder, live remote broadcasts, and the transition to all-colour regional broadcasting), but equally significant changes to news stage craft were implemented, when that curious synthesis of journalism and entertainment called "Happy Talk News" was introduced. Happy Talk: No matter how bad the news is, present it with a happy face. This is what the format suggests on the most simple level, but it also meant the inclusion of "human interest stories", banter between co-anchors, and new techniques of vocal delivery (narcotic rhythms and peculiar descending inflections) that were a radical departure from the bone-dry styles of recitation passed on from radio announcing. So, just as television news had the technical means to present social life in the U.S. with greater immediacy, it became more removed from that realm and increasingly obsessed with its own internal logic.

The chronically low-rated ABC-owned Chicago-area station WLS was the first to employ Happy Talk, and its huge ratings success led to the news format being imitated, almost instantaneously, across the United States. Then, as now, station managers justified their policies in terms of theorized audience approval and dollars earned, but the introduction of Happy Talk may also be regarded as an hysterical response to the news of the late 1960s, and the conflicting demands of station owners,

television advertisers and audiences: because Happy Talk could be used to give closure to stories about the Vietnam War and civil dissent by *theatrical* rather than editorial means. As one might expect, older television journalists were not all that happy about being forced to research trivialities and then give them equal time with the frequently devastating news of the day, and the Happy Talk label was soon dropped and discredited. However, the format itself remains the intrinsic structuring device of virtually all television news in North America.

In *Evening* I have reconstructed through archival research of newspaper reports and television footage, two news days from 1 January 1969 and 1 January 1970 (roughly the epicentre of the adoption of Happy Talk by U.S. broadcasters). When the work is installed, three adjacent three-metre screens simultaneously present the differing approaches to the news peculiar to three fictionalized Chicago-area network affiliate stations, "WAMQ," "WBMB" and "WCSL." The sound system is arranged so that, in certain areas, a viewer may hear the polyphony of all three stations in concert or, when in front of a particular screen, they can hear WAMQ undergo the transition to Happy Talk, WBMB maintain its paternal conventions, and WCSL perfect its Happy rhetoric.

In addition to the United States' abiding war with Vietnam, the fulcrum stories reported are the Chicago Seven Trial and the first inquest into the assassination of Black Panther Deputy Chairman Fred Hampton. But none of these stories are reported in a way that reflects their complexity or irresolution. It should be remembered that *Evening* addresses the same medium that aided the U.S. Civil Rights Movement in the early

1960s by making local conflicts national and, later, international issues but, within a decade, had begun to represent precipitates of the Movement as unreasoned or fragmented “special interests” lacking historical continuity. An analogue of this process of atomization is audible by way of the script, which I wrote to approximate a musical score: polyphony is used to underline repetitions and differences in editorial treatment, certain stations solo when the others cut to commercial, and there are unisons of key words — such as when, at the beginning of each cycle, all of the news anchors simultaneously announce, *Good Evening*.

Evening was produced by the Renaissance Society at the University of Chicago. It was shot on set and location in Chicago, during March of 1994.

Der Sandmann, 1994

Der Sandmann

Description du projet

Der Sandmann a été tourné en décembre 1994 aux studios DokFilm de Potsdam-Babelsberg. Un grand décor représentant une *Kleingärtenkolonie* locale a été construit dans le *kleines Atelier* de DokFilm. Une caméra robotisée, placée au centre de la salle, a été utilisée pour enregistrer deux panoramiques de 360 degrés, l'un révélant le décor situé à une extrémité de la salle et l'autre, le Narrateur placé au milieu d'équipement de cinéma dans le cadre du studio Ufa/DEFA datant des années 20. Une des sections du décor montre les *Kleingärten* selon leur aspect d'il y a une vingtaine d'années, tandis que la seconde section montre le site tel qu'il est aujourd'hui, à moitié aménagé en jardins et à moitié bâti. Le studio et le Narrateur, eux, demeurent plus ou moins identiques en apparence. Certains aspects du décor aussi demeurent constants, notamment le «Marchand de sable» et son jardin, où le vieillard mélange de la terre tamisée avec du terreau bouilli qu'il pompe dans le sol au moyen d'un engin avec lequel il espère faire pousser des *Spargel* hors de saison. Vingt ans plus tard, il n'a toujours pas trouvé la bonne formule, même si sa tuyauterie est devenue de plus en plus compliquée.

Le film est présenté à l'aide de deux projecteurs 16 mm munis de mécanismes en boucle permettant une exposition ininterrompue. Les deux machines projettent des copies du même film, mais elles sont décalées d'exactly la moitié de la durée totale du film (c'est-à-dire une rotation du studio). Les deux projections sont visibles

sur un même écran, mais la partie gauche de l'une et la droite de l'autre sont masquées et parfaitement alignées au centre de la surface de projection. Bien que les images soient distinctes sur le plan temporel, elles sont identiques sur le plan spatial et se correspondent exactement, créant ainsi l'effet d'un «balayage temporel». Lorsque la suture verticale de l'écran les croise, les objets et les espaces du jardin apparaissent et disparaissent — l'ancien étant balayé par le nouveau, et inversement, lors de la rotation suivante. Pendant ce temps, le Narrateur et le studio dans lequel il se trouve demeurent identiques.

Le Narrateur lit un texte basé sur l'échange de lettres qui débute le conte de E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann* (1817) — dont les couches d'erreurs sur les personnes ont suscité l'intérêt de Sigmund Freud, qui utilisa ses tropes narratives comme exemples d'aliénation et de répression dans son essai *Der Unheimlich (L'inquiétante étrangeté)*, daté de 1919. Dans la présente version, les noms et les événements ont été quelque peu déformés. Nathanael (le Narrateur), de retour à Potsdam après une longue absence, est troublé par la vue d'un personnage qui tamise obsessivement du sable dans un *Schrebergarten*. Il écrit à Lothar, son ami d'enfance, pour lui demander des pistes d'interprétation. Au moment où l'œil de la caméra entre dans la *Kolonie*, nous entendons la réponse de Lothar, étonné que Nathanael ait pu oublier qu'il s'agissait de celui qu'ils croyaient tous les deux être le méchant Marchand de sable, dérobant les yeux des enfants qui ne dorment pas. Une nuit, les jeunes amis s'étaient aventurés dans son jardin avec l'intention de lui réclamer les organes volés, mais furent plutôt maudits par le vieillard. Ses tas de sable et ses machines étranges n'étaient que les outils d'un inventeur malchanceux qui croyait avoir découvert une

nouvelle méthode pour faire pousser des asperges en hiver. La sœur de Nathanael, Klara, ayant lu la lettre de son frère adressée à Lothar, lui écrit à son tour pour le consoler et lui rappeler que, la nuit de son escapade avec Lothar, leur père avait été tué lors d'une bagarre dans un bar; et que pour cette raison, le jeune Nathanael n'avait pu s'arrêter de crier que c'était sa propre faute, que c'était «la faute du *Marchand de sable!*»

Contexte historique

Au début du XIX^e siècle, une forme tout urbaine de jardinage fut instaurée à travers l'Europe du Nord, alors qu'on attribua de petits lopins de terre aux ouvriers ruraux attirés vers les villes pour contribuer à l'essor de l'industrialisation, de manière à leur permettre de compléter leurs maigres salaires en cultivant des potagers. Les premiers *Armengärten* (jardins des pauvres) d'Allemagne apparurent sous décret et sous la stricte supervision de l'État à Kiel, en 1805. Seules les personnes qui réunissaient toutes les conditions obtinrent des baux pour ces petites parcelles de terrain dans des endroits inutilisés ou inutilisables de la ville, ce qui prouvait du fait même qu'ils étaient sans ressources économiques et ne pouvaient se procurer les outils nécessaires au jardinage, à moins de les voler ou de recourir à l'aide de l'État. Un superviseur était assigné à chaque *Kolonie* de jardins pour déterminer les horaires de jardinage, ainsi que la nature et la date des récoltes, avec le pouvoir additionnel de révoquer le bail d'un ouvrier s'il mangeait le produit de sa récolte avant d'en avoir donné un pourcentage en paiement, ou s'il buvait, se battait, ou encore s'il était jugé paresseux. Leipzig adopta ce modèle d'assistance sociale en 1832, suivie par Berlin un an plus

tard. En 1880, il y avait 2,800 *Armengärten* à Berlin, bien que des statistiques laissent croire qu'il en aurait fallu jusqu'à 4,500 pour nourrir toutes les familles éligibles.

Bien entendu, les jardins ne furent jamais la propriété des ouvriers, et les villes ont toujours conservé le droit de leur retirer cet appui lorsqu'elles jugeaient bon de le faire. Le système des *Armengärten* fut entièrement démantelé en 1897. En 1901, le directeur de la sécurité sociale fédérale, Alwin Bielefeld, institua le programme des *Arbeitergärten* (jardins d'ouvriers), administré par la Croix-Rouge, qui fut de courte durée. En dépit des avantages évidents de ce programme sur le plan de la santé, il y avait chez les ouvriers beaucoup de ressentiment envers l'organisation elle-même, de même qu'envers les femmes de la bourgeoisie, les *Patronin*, qui servaient de surveillantes dans les colonies de jardins de la Croix-Rouge. Nombre d'ouvriers croyaient que les *Arbeitergärten* étaient un moyen de perpétuer des divisions de classes déjà strictes, mais ce fut la Première Guerre mondiale, plutôt que les revendications des ouvriers, qui mit fin au programme.

Entretemps, à Leipzig, un éducateur du nom de Ernst Hausschildt introduisait une pratique de jardinage à caractère particulièrement bourgeois. Il proposa à la ville que de petits jardins composés d'un modeste rectangle de gazon pour la gymnastique, et d'un petit pavillon de repos, soient alloués pour l'éducation physique des enfants. En 1864, Hausschildt mit sur pied son premier *Schreberverein*, du nom de son collègue, Moritz Schreber, décédé trois ans auparavant, et dont il défendait les idées. Au cours de l'année suivante, le premier *Schrebergärten* fut aménagé à Leipzig, sans beaucoup de succès semble-t-il. Les enfants se désintéressaient rapidement ou semblaient

réticents à les visiter, de telle sorte que les adultes les utilisaient pour leur propre plaisir et pour leur détente. Un autre *Schreberverein* apparut en 1874; il y en avait six en 1897. Toutefois, en 1907, alors que la véritable fonction des jardins avait été oubliée depuis longtemps, il y avait tant de *Schrebervereine* à Leipzig qu'une controverse s'éleva à savoir quelle en était l'organisation originale.

Moritz Schreber lui-même serait demeuré un personnage obscur si ce n'était de l'usage répandu de son nom et les écrits de son fils Paul. La conception de l'éducation physique chez Schreber père dérivait de la gymnastique suédoise du début du XIX^e siècle; toutefois, ses inventions prosthétiques avaient acquis une mauvaise réputation. Le *Geradehalter* (support vertical), par exemple, est un dispositif pour faire en sorte que les enfants se tiennent droits à table. Si un enfant sanglé dans l'appareil s'avachit, une réaction se produit, qui tire violemment sur son cou et sa tête. Le fait d'avoir été le sujet expérimental de cet appareil et d'autres semblables a certes contribué à la paranoïa de Paul Schreber, trouble qu'il a commenté avec une minutie obsessive et beaucoup de sincérité dans son livre publié à compte d'auteur, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (*Mémoires d'un névrosé*, 1903). L'ex-avocat y explique comment Dieu a tenté de le transformer en femme pour qu'il puisse porter l'enfant de Dieu, comment de petits hommes essayent de pomper sa moëlle épinière, et comment il était capable d'«effacer» la présence des gens qu'il croisait dans la rue, ou comment il pouvait consumer les âmes de ses psychanalystes. Paul Schreber concevait ses *Denkwürdigkeiten* comme un tract religieux qui convaincrait les gens de sa théologie particulière, mais peu de ses contemporains ont pu les lire, car sa famille a acheté et détruit pratiquement toute l'édition. Un de ses premiers lecteurs

d'importance, cependant, fut Sigmund Freud, qui développa sa théorie de la paranoïa à partir de la lecture de ces confessions.

Bien que l'expression *Schrebergärten* soit encore fréquemment employée, l'appellation officielle est *Kleingärten* (littéralement, petits jardins). De nombreuses associations de jardinage ayant leurs propres règlements sont apparues entre les deux guerres, et elles ont pris une importance cruciale quand il s'agissait de nourrir un grand nombre d'Allemands et d'Allemandes de la classe ouvrière pendant la Dépression. Une de ces associations, *Kuhle Wampe*, œuvrant dans le secteur nord-ouest de Berlin, s'acquittait une certaine notoriété en devenant le cadre du film *Ventres glacés* réalisé par Ernst Ottwalt d'après un scénario de Bertolt Brecht (1936). Pendant l'après-guerre, et ce malgré leur emplacement caractéristique le long des autoroutes, des voies de chemin de fer et des parcs industriels, ces colonies de la périphérie sont devenues très populaires dans les deux zones de l'Allemagne divisée. En RDA, ceux et celles qui pouvaient s'inscrire à une *Kleingärtenverein* (souvent par voie d'héritage familial) disposaient à la fois d'une retraite de weekend et d'une source supplémentaire de nourriture dont le surplus pouvait être vendu au marché. Depuis 1989, cependant, les lois régissant les jardins ont été «harmonisées». À Potsdam, tout au moins, il n'est plus possible de vendre de petites quantités de fruits et de légumes à des vendeurs de marchés. Les jardiniers ne peuvent plus dormir dans leurs *Lauben* (maisonnettes-remises) et l'on ne permet plus l'usage de plomberie ni d'électricité. Aussi, justement en raison de la proximité de la célèbre retraite champêtre de Frédéric le Grand, le château de Sans-Souci, Potsdam est devenue très convoitée sur le plan immobilier. Aujourd'hui, plus de la moitié de ses milliers de *Schrebergärten* sont rasés

pour permettre la construction d'hôtels, de résidences luxueuses et d'industries légères.

Crédits de la production

Distribution

Nathanael Frank Odjidja

Lothar Thomas Marquard

Klara Adelheit Kleineldam

Coppelius/le Marchand de sable Rudolf W. Marnitz

Équipe technique

Auteur, réalisateur et monteur Stan Douglas

Chargé de production Volker Ulrich

Assistante à la réalisation Caroline Veyssiere

Régisseur d'extérieurs Dirk Göbel

Assistante à la recherche Barbara Strauss

Assistante à la caméra et à la recherche Heike Ollertz

Directeur de la photographie Martin Kukula

Assistant caméra Gerd Breiter

Preneur de son Peter Carstens

Perchiste Jan Bunge

Retouches «Max» Stock

*Dispositif de commande du mouvement
et synchronisation des projecteurs Gordon Monahan*

Électriciens Klaus Krämer, Jakob Knieper

Machiniste de plateau Marcus Noack

Direction artistique Susanne Hopf

Responsable de la construction des décors Axel Nocker

*Construction et habillage des décors Ralph Brandt, Raimund Kirchner,
Frank Müller, Björn Nowak*

Assistants à la construction Anthea Boyle, Rutiger Matzert, Reiner Schümann

Création des costumes Tanja Schmidt

Maquillages Tatjana Krauskopf

Distribution Manfred Berndt

Scénariste-conseil Mina Totino

Traduction Sandra Collins

Montage son et image Birgit Berndt

Ingénieur du son Martin Steyer

Tirage optique Morton McAdams

Photographe de plateau Ollert Stauss

Service de traiteur Gina Guzy

Chauffeur Sascha Schwill

Studio de tournage Dokfilm GmbH, Babelsberg-Potsdam

Studio de montage Deutsche Film und Fernsehakademie, Berlin

Laboratoire Arri Contrast, Berlin

Remerciements à

Reiner Hauff
Fred Henry
Nikolai Hommeß
Klaus Kertess
Friedrich Meschede
Eric Salus
Gesila Seitz

Commanditaires

Bohen Foundation
Whitney Museum of American Art
DAAD Berliner Künstlerprogram

Der Sandmann

Project Description

Der Sandmann was shot in December 1994 at DokFilm Studios in Potsdam-Babelsberg. A large set depicting a local *Kleingartenkolonie* was constructed in DokFilm's *kleines Atelier* — and a motion-controlled camera placed at the centre of the room was used to record two 360-degree pans revealing both our construction at one end of the room and, at the other, the Narrator framed by film equipment and the surround of the 1920s-vintage Ufa/DEFA studio. One part of the set presents the *Kleingärten* as they appeared some twenty years ago, and the second shows the half-garden half-construction site today. Just as the studio and the Narrator remain more or less identical in appearance, some aspects of the set remain constant also — in particular the "Sandman" and his garden, where the old man mixes sifted soil with boiled loam that is pumped into the earth by a contraption with which he hopes to grow *Spargel* out of season. Twenty years later he still hasn't found the right formula, even though his plumbing has grown more and more elaborate.

The film is presented two 16mm projectors with looping mechanisms that will allow continuous exhibition. Both machines project copies of the same film, but they are out of phase by exactly one half of the film's total duration (ie. one rotation of the studio). The two projections are seen on the same screen; however, the left of one and the right of its double are masked-out and they meet seamlessly in the centre of the projection area. Although the images are temporally distinct, they are spatially identical

and in exact registration, so they create the effect of a “temporal wipe”: As the screen's vertical suture passes them, objects and spaces in the garden are caused to appear and disappear — old being wiped away by the new and, with the next rotation, vice versa — while the Narrator and the studio in which he stands remain the same.

The Narrator reads a text based on the exchange of letters that opens E.T.A. Hoffmann's tale, *Der Sandmann* (1817) — whose layers of misrecognition appealed to Sigmund Freud, who used its narrative tropes as exemplary of estrangement and repression in his 1919 essay *Der Unheimlich* (*The Uncanny*). In the present version names and events have been somewhat skewed. Nathanael (the Narrator) has returned to Potsdam after a long absence, and is disturbed by the sight of the character obsessively sifting sand in a *Schrebergarten*. He writes his childhood friend Lothar for clues. As the camera's gaze enters the *Kolonie*, we hear Lothar's response, amazed that Nathanael could forget that this was the figure the pair believed to be the malevolent Sandman who steals the eyes of sleepless children. One night, the young friends venture into his garden, intending to reclaim the stolen organs, only to be cursed by the old man, whose piles of sand and strange machines were merely the tools of a luckless inventor who thought he had discovered a new method of growing asparagus in winter. Nathanael's sister, Klara, reads her brother's letter to Lothar and writes to console her sibling. She reminds him that the night of his escapade with Lothar was the same night that their father was killed in a bar fight, and this must have been why the young Nathanael could not stop crying that it was his own fault, that "The *Sandman* did it!"

Historical Background

Early in the nineteenth century, a peculiarly urban variety of gardening was established throughout Northern Europe when rural workers drawn to the cities in order to staff industrialization were allotted modest parcels of land in which they could grow their own food to supplement paltry wages. Germany's first *Armengärten* (poor gardens) appeared under state decree and strict supervision in Kiel in 1805. Only those deemed "characteristically right" were granted leases to the small parcels of land in unused, or unwanted environs of the city: this involved simultaneously proving that they were without economic means and able to acquire the necessary tools, without stealing or state assistance. A supervisor was assigned to each garden *Kolonie* to determine the crops to be grown, when gardening would be done, and the date of harvest — with the additional power to revoke a worker's lease if they ate their crops before submitting a percentage as payment, if they were found drinking or fighting or if they were judged lazy. In 1832 Leipzig adopted this model of social welfare, and a year later Berlin followed its example. By 1880 there were 2,800 *Armengärten* in Berlin, although statistics suggest that 4,500 would have been required in order to feed all eligible families needing food.

The gardens were, of course, never the workers' property and the cities always retained the right to withdraw their patronage whenever they saw fit. The entire *Armengärten* system was shut down in 1897. In 1901, federal social security chairman Alwin Bielefeld established the short-lived *Arbeitergärten* (worker garden) program administered by the Red Cross. But in spite of the obvious health benefits that it could

bring about, there was much resentment among workers both toward the organization itself and toward the bourgeois women, the so-called *Patronin*, who served as supervisors in the Red Cross colonies. Many workers believed that the *Arbeitergärten* was a means of maintaining already strict class divisions but the first world war, rather than worker protest, ended the program.

Meanwhile, in Leipzig, a practice of gardening with a peculiarly bourgeois character was instituted by an educator named Ernst Hausschildt. He proposed to the city that small gardens, composed of a modest rectangle of grass for gymnastic exercise and a little house for rest, should be allotted for the physical education of children. In 1864 he established the first *Schreberverein* named for his colleague, Moritz Schreber, who had died three years earlier and whose ideas Hausschildt had been promoting. By the following year the first *Schrebergarten* was planted in Leipzig — without, apparently, much success. Children soon “lost interest” or were otherwise explained to be resistant to visiting them, so the adults used the gardens for their own pleasure and relaxation. Another *Schreberverein* appeared in 1874, and there were six in 1891, but, by 1907, when the supposed purpose of the gardens had been long forgotten, there were so many *Schrebervereine* in Leipzig that there was controversy as to which was the original organization.

Moritz Schreber himself would have remained an obscure figure if it were not for both the colloquial usage of his name and the writings of his son Paul. The elder Schreber's conception of physical education was derivative of early nineteenth century Swedish gymnastics; however, his prosthetic inventions gained a certain infamy. The

Geradehalter (upright-holder), for example, is a device to make children sit up straight at the dinner table. If a child strapped into the apparatus slouches, a counteraction is caused which violently pulls at their neck and head. Being the experimental subject of this and similar devices quite likely contributed to the paranoia of Paul Schreber, which was articulated with obsessive thoroughness and great candour in his self-published book *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (*Memoirs of a Neurotic*, 1903). The former lawyer explained how God attempted to transform him into a woman so he could bear God's child, how little men try to pump out his spinal marrow, and how he is able to "erase" the presence of people he passes on the street, or consume the souls of his psychoanalysts. Paul Schreber intended the *Denkwürdigkeiten* as a religious tract that would convince others of his peculiar theology, but few of his contemporaries were able to read it as his family purchased and destroyed virtually all of the edition. He did, however, find one significant early reader in Sigmund Freud, who developed his theory of paranoia from a reading of the confessional.

Although the expression *Schrebergärten* is still frequently used, the official designation is *Kleingärten* (literally, small gardens). Numerous self-regulating garden associations appeared between the wars, and they were of crucial importance in feeding many working-class Germans during the Depression. And one of them, *Kuhle Wampe*, in the northwest of Berlin, achieved minor celebrity when it became the setting for the Bertolt Brecht-scripted film of the same name directed by Ernst Ottwald (*Cold Comfort*, 1936). In the post-war period, and despite of their typical situation beside highways, railines and industrial parks, these "colonies of the outside" became immensely popular in both

zones of divided Germany. In the DDR, those who could gain membership to a *Kleingartenverein* (often through familial legacy) had both a weekend retreat and a supplementary source of food — the surplus of which could be sold at market. But since 1989 laws governing the gardens have been “synchronized.” In Potsdam, at least, small quantities of produce can no longer be sold to market vendors, gardeners can no longer sleep in their *Lauben* (cottage-shacks), and plumbing and electricity are no longer permitted. And, because of its proximity to Frederick the Great's own garden retreat, Sans Souci, Potsdam is these days prime real estate, and more than half of its thousands of *Schrebergärten* are being razed for the construction of hotels, luxury housing and light industry.