
FESTIVAL
DU 1^{ER} FILM
DOCUMENTAIRE

DU 03 AU 08
MARS 2020

MARSEILLE

11^{ÈME} ÉDITION

INVITÉE
D'HONNEUR

ALESSANDRA
CELESIA

LA 1^{ÈRE} FOIS

JOURNAL DU FESTIVAL

FESTIVAL-LAPREMIEREFOIS.ORG

LA PREMIERE FOIS

PAR ALESSANDRA CELESIA



« LE PREMIER JOUR DE TOURNAGE SUR MON PREMIER FILM FINANÇÉ, JE ME SUIS...ÉVANOUIE ! »

La première fois que j'ai vu un film à moi en projection, mon tout premier film, j'ai ressenti des émotions contradictoires. Je viens du théâtre et j'ai l'habitude de pouvoir adapter mon jeu au public, aux respirations, aux rires, aux silences des spectateurs dans la salle. Là, installée dans mon fauteuil comme les autres à regarder un objet qui était par sa nature immuable, figé une fois pour toutes, j'ai été assaillie par une peur bleue : si le public avait eu la moindre hésitation sur l'amour à lui porter ou pas, je n'aurais pu rien faire pour le « sauver » ! Je crois que je n'ai pas pu vraiment regarder le film ce soir-là. Il se déroulait devant moi, en dehors de moi,

et moi je n'étais plus rien pour lui. Il était parti dans le monde sans moi, il marchait de ses propres jambes comme un bébé qui a appris à marcher d'un instant à l'autre sans te prévenir. Quand la projection s'est terminée j'étais en nage, éreintée par la tension d'avoir une envie furieuse de rallonger un plan pour répondre à l'attention toute particulière du public à ce moment-là, ou au désir de les faire rire un instant avant d'appuyer à fond sur la manette des larmes qui allaient venir tout de suite après... Je suis restée là longtemps, assise dans la salle, un peu hébétée, puis d'un coup un grand sentiment de soulagement est arrivé. En

fait oui, le film était un objet matériel fini une fois pour toutes, qui n'avait pas besoin des humeurs des comédiens ni des miens pour tracer sa route ! Il existait, un point c'est tout. Il était « gravé dans le marbre ». Alors un sentiment de stabilité s'est emparé de moi. Comme si tout d'un coup j'avais enfin réalisé qu'un film est un acte qui compose avec le réel pendant sa fabrication, qui en connaît les risques et les détours, le vertige de l'improvisation, mais qui devient de l'ordre d' « une fois pour toutes » une fois terminé. C'est rassurant quelque part. Une fois pour toutes, c'est dit. C'est là. Ça reste. Ça te survit.

P.S. : Le premier jour de tournage avec une vraie équipe sur mon premier film financé je me suis... évanouie ! De peur de ne pas y arriver. La honte totale devant des techniciens expérimentés. Ils ont assuré, ils sont partis filmer sans moi, avec un petit sourire au coin des lèvres: « *Tu reviendras nous voir quand tu iras mieux, ne t'inquiète pas, d'ici là, nous, on va filmer pour toi* ». Du coup, j'ai appris qu'un film est un objet « libre », même lors de sa fabrication. Tu n'es pas grand-chose pour lui, il avance avec le réel sans toi. Il faut savoir lâcher prise pour lui donner la vie. Si tu serres trop les muscles, il ne sortira pas !

Alessandra Celesia





COMMENT FILMER UN ARBRE ?

12 min, 2019, France, Autoproduction

MERCREDI 4 MARS
À 21H AU VIDÉODROME 2

QUELQUES QUESTIONS À ALEXANDRE CARRÉ

1- Qu'est-ce qui a motivé ton désir de film ? La rencontre avec ces habituées de la Plaine ou le mouvement social qui a secoué la place Jean Jaurès ?

Les deux. J'avais envie de faire un film avec ces arbres de la Plaine. Avant même le début de la lutte, je me doutais malheureusement qu'ils n'allaient pas tous survivre. C'est en faisant des test images que j'ai rencontré Marie Jo et ses amies. Cette rencontre a véritablement animé le film car j'ai ensuite demandé à Marie Jo de jouer son propre rôle et de se mettre en scène. Puis dans un second temps, quand la lutte battait son plein, je l'ai filmée, d'abord sans Marie Jo puis avec elle.

2 - À quel moment de la fabrication du film le noir et blanc s'est-il imposé et que représente pour toi ce procédé cinématographique ? Y avait-il là l'intention de conférer à ces images un caractère d'archive ?

C'est au montage que le choix du noir et blanc est arrivé. Assez tôt d'ailleurs.

C'est un choix spontané né d'une envie, sans raison particulière.

Bien sûr, inconsciemment sans doute, cela nous renvoie à des images de luttes, de Mai 68, etc... Chacun·e y voit ce qu'il·elle veut !

3 - Comment as-tu travaillé au montage ? Quelle liberté de propositions formelles as-tu laissé au monteur ?

Toutes. J'aime travailler en équipe et faire confiance avec les ami·es avec qui je travaille. Mehdi s'est emparé de la matière, seul, a fait des propositions. Puis pendant un an, nous avons travaillé ensemble. Évidemment j'avais des envies de montage particulières que nous avons testées. Pour ce film, on s'est permis une assez grande liberté au montage étant donné que nous n'avons pas de producteur·trice.

Propos recueillis par Christine Dancausse

LE PANIER

52 min, 2019, France, Just like wow !



MERCREDI 4 MARS
À 21H AU VIDÉODROME 2

QUELQUES QUESTIONS À CILIA MARTIN

1. Votre film est construit sur la belle relation que vous avez avec Thodoris, que vous présentez comme un « Don Quichotte à la grecque ». Pouvez-vous nous raconter votre rencontre et la genèse du film ?

J'ai rencontré Thodoris il y a 5 ans pour des raisons à la fois privées et professionnelles. Au départ, j'ai commencé à acheter des paniers pour moi-même. J'avais entendu parler de ce système de paniers pour la première fois à Istanbul où j'avais vécu pendant dix ans et où je venais de finir une thèse d'histoire urbaine. En arrivant à Athènes et poussée par un tas de nouvelles résolutions et de nouvelles envies d'engagements, j'ai voulu savoir si une telle chose existait dans mon quartier ; j'ai un peu demandé autour de moi et j'ai vite eu le contact d'Athanasia. C'est un peu après que j'ai rencontré Thodoris chez lui, dans sa ferme, dans le cadre d'un nouveau projet de recherche que je commençais et qui portait sur le mouvement de retour à la terre lié à la crise. Il faisait donc partie de ces acteurs qui encourageaient ce retour à la terre en formant gratuitement des gens

aux métiers d'agriculteur. A posteriori, je me dis que les rencontres ne sont jamais fortuites, je l'ai rencontré à une période charnière où j'ai pris la décision importante d'arrêter de faire de la recherche pour faire de ma vie quelque chose qui me ressemblerait plus, comme le documentaire. Alors que je cherchais un sujet qui avait trait au retour à la terre lié à la crise en Grèce, son école et ses paniers se sont vite imposés à moi comme une évidence. Ils seraient le sujet de mon premier film.

2. On sent que Thodoris a une forte personnalité, mais vous parvenez à maintenir une certaine distance quand vous le filmez. Comment avez-vous procédé dans l'écriture, du tournage au montage, pour parvenir à cette justesse dans le portrait ?

Tout s'est construit autour de sa personnalité justement. Au départ, je n'avais pas forcément imaginé que tout tournerait autour de lui, j'avais pensé que le panier, ses activités à la ferme, les clients seraient plus présents, puis, au fur et à mesure de l'écriture, du temps passé avec lui, je me rendais compte que c'était

le moment de la livraison qui m'intéressait le plus, parce que c'était les moments où je me retrouvais seule avec lui et où je rentrais dans son intimité. Une intimité qui n'a pas été facile d'accès, Thodoris ayant une forte personnalité et ne se livrant pas facilement. J'ai souvent, pendant le tournage, été déstabilisée par son caractère un peu fuyant, bougon, renfermé certains jours, puis moqueur et très jovial d'autres. J'étais souvent frustrée de voir qu'il ne répondait pas à mes questions, qu'il menait la barque comme il le voulait, puis c'est pendant les retours à l'écriture, en revoyant les images que j'ai compris que c'était dans ses silences, dans ses réponses fuyantes, dans les impasses où il m'amenait que tout se jouait, que toute l'aspérité de sa personne allait se dévoiler. Une autre chose que je dois expliquer et qui peut-être amène une certaine justesse est que ma place à moi dans le film a dû aussi bouger. Au départ, je ne voulais pas avoir une place dans le film, je voulais qu'il se livre lui tout seul au volant de sa voiture comme par magie. Mais c'est dans notre relation, c'est dans nos conversations où moi je prenais pleinement part, non plus comme l'interviewer avec son interviewé, mais quand je conversais avec lui, de tout et de rien, quand je réussissais à m'adapter à son humeur, à saisir les inspirations du jour, que la conversation prenait et que sa langue et son cœur se déliaient. La relation que nous avons construite a donc maintenant une place centrale dans le film et explique peut-être aussi la justesse que vous avez vue dans le portrait. Le portrait semble juste parce qu'on peut saisir et

comprendre la relation qu'il y a eu entre celui qui dresse le portrait et celui à qui l'on dresse le portrait.

3. Le film a pour arrière-plan la crise, omniprésente et durable. L'activité de Thodoris est-elle liée à ce contexte ? De quelle manière la vie des Athéniens se réorganise dans cette situation ?

La crise est en filigrane dans le film. C'était un choix de départ de traiter de la crise de manière indirecte. Sûrement aussi parce que je trouvais qu'elle avait été aussi beaucoup médiatisée et d'une mauvaise manière, dramatisée dans le sens du drame au théâtre, personnifiée, esthétisée aussi et que tout simplement, pour de nombreux Grecs à qui je parlais, mes amis autour de moi et surtout pour Thodoris, cela n'a jamais été un sujet de conversation. Je lui ai posé plusieurs fois la question de la crise, du rapport entre la décision de commencer ses paniers et la crise, mais lui n'a jamais fait le rapprochement alors qu'il a commencé son activité en pleine crise, en 2013. C'est en parlant de la crise intérieure de Thodoris, de sa solitude, de ses difficultés, en faisant un écho entre la crise que l'on aperçoit au détour de ses livraisons et celle plus existentielle que traverse Thodoris, que j'ai voulu rendre compte de la crise. C'est peut-être en allant voir du côté des conséquences humanitaires, psychologiques et existentielles, que l'on peut saisir l'ampleur de ces crises économiques, politiques qui frappent nos époques.

Propos recueillis par Vincent Gaudin



MES VOIX

52 min, 2019, France, Wrong Films

JEUDI 5 MARS
À 17H AU VIDÉODROME 2

QUELQUES QUESTIONS À SONIA FRANCO

1. Comment est venu le désir de filmer la relation d'Anissa avec sa grand-mère ?

J'ai rencontré Anissa parce que nous avons été colocataires pendant trois ans. Nous nous sommes d'abord connues en tant que colocs, puis nous sommes devenues proches. Elle m'a raconté sa vie, et très vite parlé de sa grand-mère, qui occupait une place très importante pour elle, car elle était en rupture avec ses deux parents. Son histoire me touchait (elle me rappelait un peu celle de ma propre mère), et surtout, sa manière de parler de sa grand-mère, l'amour sans limite et hors-normes qu'elle lui portait m'ont donné envie de les filmer ensemble, et de suivre Anissa à travers les différents espaces de sa vie, tous assez différents. J'ai d'abord accompagné Anissa à Sartrouville une première fois, seulement avec un enregistreur de son, et je les ai enregistrées pendant qu'Anissa faisait un couscous suivant les instructions de Takia. Après, j'ai commencé à filmer et ça a duré un an et demi. Petit à petit, le film s'est resserré autour de la relation entre ces deux femmes.

2. Tu suis Anissa de près. Il y a un aspect cinéma direct, et en même temps, on sent une grande complicité entre vous. Quelle est la part de mise en scène dans ta réalisation ?

C'est drôle parce que cette question autour de la mise en scène revient souvent, et pourtant, il n'y en a jamais eu, en tout cas pas formulée consciemment entre Anissa et moi. Je crois qu'il y a plusieurs choses importantes : Anissa est comédienne, certes, plutôt de théâtre, mais du coup, je pense qu'il y a sûrement une part d'elle-même qui est toujours consciente que je suis là et que je filme. Par ailleurs - et je crois que c'est ce qui a le plus joué -, nous parlions beaucoup du film au quotidien (puisque nous étions colocataires), je lui parlais de mes intuitions de réalisation, de ce qui m'intéressait dans la relation avec sa grand-mère, ce grand amour empreint de non-dits et de zones grises. J'ai aussi fait beaucoup d'entretiens filmés avec elle, dans sa chambre, mais cette matière n'est plus dans le film.

Tout ça pour dire qu'Anissa était impliquée dans une certaine réflexivité par rapport au film, à sa fabrication, à ce qu'elle-même traversait et éprouvait pendant ce travail ensemble. Du coup, je pense que ça l'a amenée à me « donner » certains moments avec sa grand-mère, voire même que ma présence a pu, parfois, lui donner un certain courage pour affronter certaines situations : je pense par exemple à la scène du banc où elle lui montre le programme de théâtre pour lui montrer qu'elle est comédienne. Anissa m'a dit après coup qu'elle l'avait fait consciemment, pour provoquer une réaction de sa grand-mère et pouvoir lui dire qu'elle faisait du théâtre, mais qu'elle avait été tout à fait décontenancée de la réaction de Takia...

Donc la présence de la mise en scène dans le film découle fortement de l'implication d'Anissa dans le processus de tournage, du temps passé ensemble et de notre relation de confiance. Je n'ai jamais, avant un tournage, dit à Anissa « ça serait bien que tu parles de ça avec ta grand-mère ». D'ailleurs, je ne parle pas arabe, donc j'ai découvert les dialogues au moment du montage...

3. Pourquoi as-tu choisi de ne rien montrer du mariage, qui est une manière très symbolique de s'inventer une nouvelle place ?

Le moment du mariage était un moment plein d'effervescence et de peur, difficile à appréhender pour moi, pour Anissa, et aussi pour Saphir, son futur époux : il y avait la famille d'Anissa avec qui elle n'a pas une relation facile, la présence d'un imam alors que ni elle ni Saphir ne sont religieux, bref, beaucoup de données qui me mettaient un peu mal à l'aise à l'idée

d'avoir le mariage *in extenso* dans le film. J'ai aussi mis du temps à comprendre pourquoi Anissa se pliait à ce rituel de cette manière.

Pendant le montage, j'ai compris que ce qui était important, c'était le fait qu'Anissa se marie *pour* sa grand-mère. C'est en fait, dans le récit du film, et aussi dans sa motivation réelle, un grand acte d'amour, qui implique le petit sacrifice de se plier, le temps d'une après-midi et d'une soirée, à une sorte de « mise en scène » du mariage religieux à l'algérienne (mais tout de même avec l'homme qu'elle aime).

Comme elle me l'a dit : « *Pour moi c'est un moment un peu compliqué à passer, pour elle, c'est l'aboutissement de toute sa vie, elle n'attend que ça depuis des années. Pourquoi ne pas lui offrir ce moment ?* ». D'ailleurs, la vie d'Anissa n'a pas changé depuis qu'elle est mariée avec Saphir, ce qui pour moi prouve bien que la motivation réelle n'était pas vraiment de s'inventer une nouvelle place en devenant une femme mariée, mais bien d'offrir un accomplissement à Takia.

Du coup, ce qui m'intéressait n'était pas vraiment le moment du mariage, la soirée, tout ce qui pouvait relever un peu du folklore, mais le fait que ce mariage vient sceller quelque chose entre les deux femmes.

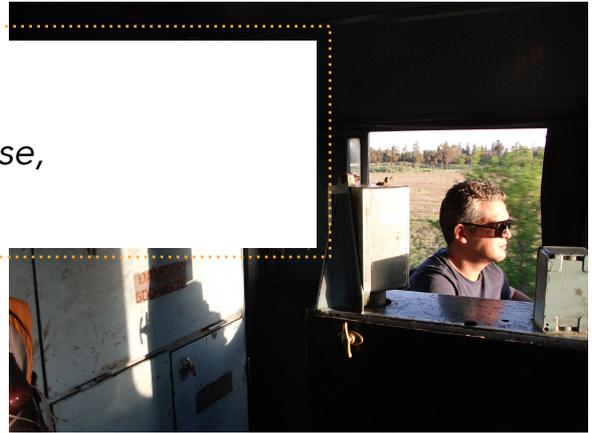
Propos recueillis par Vincent Gaudin

LA VOIE NORMALE

74 min, 2018, France, Tunisie, Qatar, Suisse,
Les Films de Zayna / Akka Films

JEUDI 5 MARS

À 19H AU VIDÉODROME 2



QUELQUES QUESTIONS À ERIGE SEHIRI

1 - Qu'est-ce qui a motivé votre désir de film ? Est-ce la rencontre avec un des personnages ou des recherches menées sur cette fameuse voie ferrée ?

Mon désir de film est toujours motivé par la rencontre d'une personne qui me fascine, m'émeut ou m'intrigue. S'ensuit une discussion qui suscite mon intérêt et résonne d'une manière ou d'une autre à un moment donné. Dans le cas de ce film, ce fut une discussion avec Ahmed, un ami perdu de vue pendant longtemps que j'ai croisé de nouveau à Tunis au lendemain de la révolution tunisienne. Il me confiait à quel point il était tiraillé entre son désir de quitter son emploi de conducteur pour travailler dans le milieu artistique et celui de rester cheminot en respectant une tradition familiale transmise de père en fils. C'est Ahmed qui m'a fait découvrir la voie ferrée LA VOIE NORMALE. Très vite, j'ai su que qu'elle me guiderait et que ce serait le titre du film.

2 - Malgré des caractères bien différents et des trajectoires individuelles, tous les personnages de votre film existent avec force. Trouver cet équilibre a-t-il été compliqué ? Est-ce quelque chose qui s'est écrit au

montage ou dès les repérages ? De personnes liées à l'histoire de cette voie ferrée, comment sont-ils devenus les personnages de votre film ?

Dès l'écriture, mon intention était de me concentrer sur la nouvelle génération de conducteur-trices de train. J'ai déterminé progressivement qu'Ahmed (l'artiste) et Fitati (le lanceur d'alerte) seraient ceux qui porteraient le film et que leur histoire serait appuyée par des personnages secondaires : Afef la conductrice, Abee le conducteur/rappeur et Najib le chef de gare. Dès le départ, je les ai choisis car je voyais en eux un élément symbolique et poétique. Au montage, il a fallu d'abord trouver l'équilibre entre les deux personnages principaux puis ensuite travailler sur les personnages secondaires tous très attachants, sans oublier l'humour qui se dégage de certaines situations. Au final, avec l'aide des merveilleuses monteuses, Ghalya Lacroix et Katjia Dringenberg, j'ai pu trouver un équilibre qui pour moi sonne juste.

3 - Quasiment toutes les scènes du film renferment un enjeu narratif décisif. Pour les saisir, par quoi êtes-vous guidée ? Votre intuition ? Un long travail de repérage et d'anticipation du réel ?

Les deux. L'intuition me porte toujours, malgré les doutes. Même si je n'aurais jamais pu prédire des années plus tôt ce qu'il adviendrait des personnages et l'enjeu politique du film, j'ai observé, lors de mes recherches des années auparavant, à quel point les chemins de fer sont délabrés, abandonnés et cela allait constituer un élément dramatique certain.

Ahmed vivait un enjeu personnel avec une dimension très universelle et Fitati était déjà une personne « hors norme ». Ainsi, il m'était possible d'anticiper une partie du réel. Ensuite, ce fut une question de patience et de montage.

Propos recueillis par Christine Dancausse

LA
1ÈRE
FOIS



VENDREDI 6 MARS
À 18H AU VIDÉODROME 2

UN TIGRE COURT DANS LA MONTAGNE

36 min, 2019, France, G.R.E.C

QUELQUES QUESTIONS À NICOLAS VIMENET

1. Quelle place occupait votre grand-mère dans l'administration chinoise de Mao ? Quelle influence cela a-t-il eu sur votre famille et sur sa position sociale ?

Ma grand-mère était haut-fonctionnaire au sein du régime communiste de Mao. Elle était Secrétaire Générale de la Fédération de la Littérature et des Arts de la province du Hunan. Avant de mourir, mon grand-père était vice-gouverneur de la province du Hunan. Leur statut élevé et leur fidélité indéfectible au Parti communiste Chinois en ont fait des personnes très respectées dans la hiérarchie politique de la province. Ma famille vivait dans « La Cour du Parti », une mini-ville dans la grande ville de Changsha gardée par l'armée et uniquement réservée aux haut-fonctionnaires.

Ma grand-mère a élevé ma mère et ses 3 fils dans une discipline de fer et des rituels quotidiens dédiés à Mao, comme dans la scène du Petit Livre Rouge avec les instructions du jour au petit déjeuner et le rapport de la journée au dîner, la décoration de la chambre de mes oncles traduisent le culte de la personnalité pour Mao et la danse révolutionnaire qu'ils pratiquaient régulièrement.

Grâce à ce rôle de matriarcale qu'elle a tenu au sein de la famille, ma grand-mère a gardé ce tempérament de chef sur ses enfants, même s'ils s'inquiétaient pour sa santé quand elle était à l'hôpital, se considérant elle-même assez entourée par ses amis dévoués. Finalement, elle a toujours été très éprise de liberté, trait de caractère qu'elle a probablement transmis à ma mère.

2. Votre film adopte un rythme lent, avec le choix du plan séquence, ce qui confère un aspect drôle et tendre à la situation, en plus de quelque chose de plus contemplatif et recueilli. Comment avez-vous dosé ces effets et construit ce rythme singulier ?

En préparant le tournage, je savais que j'allais tout filmer sur pied et que je serai dans le cadre. Et je voulais aussi faire un portrait en hommage à ma grand-mère, la femme qu'elle était, et ce dans la Chine contemporaine, je n'avais d'autre choix que d'opter pour des cadres suffisamment large pour nous réunir tous les deux. En regardant les rushes avec le monteur, je me suis aperçu que je pouvais construire le film autour d'une idée principale qui concernait à la fois ma grand-mère et

moi : le décalage de nos « personnages » par rapport à la réalité chinoise, un décalage temporel pour ma grand-mère, qui semble vivre dans une époque révolue, et un décalage culturel pour moi, déraciné et essayant de se réapproprier mon pays d'origine. Dès lors, tout a été très clair pour le montage, nous avons choisi les « scènes » des rushes qui représentaient le mieux cette idée tout en essayant de construire une histoire sous forme de chronique, de l'adieu de ma grand-mère à l'hôpital jusqu'à son retour à la maison et pour terminer sur le problème identitaire.

Le rythme lent du film est venu presque naturellement, le temps et l'espace sont plus dilatés en Chine, le pays est immense et son histoire si ancienne qu'il peut surgir à tout moment un événement qui peut sembler intéressant. J'avais construit le tournage sur le mode de la conversation, à 2 ou 3 personnes dans le cadre. Très vite, je me suis aperçu qu'en Chine, les gens parlent toujours du contexte sans jamais rentrer dans le vif du sujet. Cela a été un véritable défi pour le monteur et moi de sélectionner les rares conversations où on parle de quelque chose de concret et parfois nous coupions au mot près pour rester dans l'idée du film. Nous avons cherché à retrouver au montage une sorte de « réel » de la Chine, à faire effraction dans la réalité chinoise d'aujourd'hui, d'où le rythme très posé.

3. À la question que vous lui posez : « pourquoi ma mère est partie en France ? », votre grand-mère ne répond pas. Est-ce que le geste documentaire que vous faites avec ce film est une tentative de répondre ?

Avec ce film, je suis aussi allé chercher des réponses liées à mes origines et à mon déracinement mais ce n'était pas prévu.

Comme ma grand-mère était assez taiseuse sur son passé, j'ai tenté d'obtenir sa version du départ de ma mère en France, qui s'est traduite par une interdiction. Cette interdiction, à y réfléchir, c'est l'interdiction de soulever les sujets qui fâchent. Son silence, c'est celui de ne pas parler des choses qui dérangent...

Comme je n'obtenais pas de réponse mais que j'avais très envie d'insérer cette scène des baguettes, nous avons eu l'idée avec une intervenante du GREC, Mélanie Braux, de placer juste après la scène de la télé où mon personnage se lève et regarde le portrait de Mao accroché au mur. Le spectateur est alors invité à faire le rapprochement entre le silence de ma grand-mère et cette figure du totalitarisme qui a muselé le peuple chinois durant son règne et qui trouve un écho dans le régime actuel de la Chine dirigé par Xi Jinping.

On peut en déduire alors que ma grand-mère s'est tue toute sa vie pour arriver là où elle est et que ma mère, âgée de 20 ans lors de l'ouverture économique de la Chine, a souhaité apprendre le français pour fuir ce pays sans véritable liberté d'expression.

Le dernier plan du film, mon personnage dans un miroir, est le reflet de ce trouble identitaire, où son apparence est chinoise mais qui cherche à comprendre ses origines avec sa mentalité française qui pose des questions interdites.

Je n'ai pas réussi à trouver de réponse convaincante à cette question psychanalytique du « Pourquoi ma mère est partie en France ? » mais le film offre une réponse et du même coup lui confère peut-être une raison d'exister.

Propos recueillis par Vincent Gaudin

A LA POURSUITE DU VENT

60 min, 2018, Belgique, Dérives

VENDREDI 6 MARS
À 18H AU VIDÉODROME 2



QUELQUES QUESTIONS À JULIA CLEVER

1. Votre film croise l'histoire de votre grand-père avec l'Histoire, celle de l'Allemagne nazie et de la seconde guerre mondiale, à travers vos archives personnelles notamment. Vous n'avez pas du tout intégré d'archives cinématographiques comme on peut en voir dans ce type de sujets. Pourquoi ?

Dans mon film, mon grand-père décrit comment l'effort de garder la juste distance aux cruautés nazies absorbait toute son énergie et sa volonté. Se cacher derrière une rationalisation de la grande histoire est une des prises de distance qu'il décrit. On retrouve ce même mécanisme en nous, aujourd'hui, face aux images terribles des médias. On s'y est désensibilisé. On n'agit pas. On adapte juste, petit à petit, les cadres de référence. J'ai choisi de ne pas inclure les images des archives publiques qui, sans intermédiaire directe, se prêtent par leur anonymat à une telle prise de distance.

Mon approche choisie pour ce film est plutôt d'opposer le récit de mon grand-père soldat et patriarche avec mon regard féminin et personnel d'aujourd'hui.

J'utilise l'intimité des micro-histoires pour invoquer la grande Histoire. Cependant, le film joue tout à fait avec les miroitements des images historiques dans la mémoire du spectateur. Cela active le spectateur.

Mon grand-père raconte comment le conformisme de son époque ont modifié son cadre éthique personnel de référence. En dialogue avec ça, on peut voir la structure du film comme une série de constellations familiales, avec des photos, vidéos, lettres, objets, et avec les reconstituteurs de guerre que j'ai rencontrés. Mettre des archives cinématographiques dans les constellations familiales ? C'est à expérimenter peut-être dans un prochain film. J'ai préféré ici filmer et intégrer plutôt les gens qui j'ai rencontrés sur mon chemin et avec qui j'ai eu un contact personnel.

2. Comment est venue l'idée d'intégrer les séquences de reconstitution à l'intérieur de cette histoire très personnelle ?

La vraie grande histoire devrait se composer de toutes nos histoires, comme une énorme chorale, de laquelle je voulais extraire un fragment. Les reconstituteurs en Belgique m'ont aidé à faire ça.

En Allemagne, on ne joue pas à interpréter des soldats de la Wehrmacht dans l'espace public. On ne veut pas réveiller le chat qui dort. En général, on sécurise : on cadre et rationalise très fort ces récits de guerre et on met ainsi l'Histoire à distance.

En revanche, en Belgique, on reconstitue. On extériorise, on exprime en incarnant. Une reconstitution, un passage à l'incarnation démontre autre chose que regarder un film. Elle a un potentiel de compréhension complémentaire à la lecture d'un livre.

J'ai trouvé les reconstituteurs et leurs spectateurs le long de mon trajet de l'est à l'ouest de la Belgique, sur des sites historiques de l'occupation allemande. Aujourd'hui, 70 ans plus tard, on y joue, lors des reconstitutions, tous les rôles de cette guerre. Je les ai filmés mais jamais dirigés. Par leurs réflexions incarnées sur la deuxième guerre mondiale, les reconstituteurs mettent en avant ce qu'ils en retiennent, dans le système politique d'aujourd'hui. Les scènes de reconstitutions que j'ai montées parlent du métier des soldats. Ces scènes dévoilent des mécanismes qui joueraient un rôle dans un développement politique

qui irait vers des régimes totalitaires. Quand les reconstituteurs apparaissent, le film interroge nos sociétés et la politique actuelle.

3. La nature tient une place centrale dans le film, que ce soit dans les enregistrements d'oiseaux, dans les chansons ou dans les forêts où se déroulent les reconstitutions historiques de batailles. Elle est un véritable fil conducteur et figuratif. Pourriez-vous expliciter le lien que vous instaurez entre la nature et l'histoire, et la nature et le cinéma, voire le cinéma et le vent ?

Avec la collection familiale des 45 tours de chants d'oiseau d'après-guerre, je mets en scène la disparition des oiseaux aujourd'hui. Sous le nazisme, on prenait de la distance, on déshumanisait et exterminait sur une échelle industrielle. La répartition du travail permettait que finalement personne ne prenait de responsabilités. En montrant la nature actuelle également industrialisée, je veux provoquer une réflexion sur une prise de distance analogue. Notre repliement sur nous-mêmes et une gouvernance économique d'échelle mondiale qui s'éloigne de nous et de la nature se voient dans nos paysages. Dans le film, mon personnage admire un no man's land brumeux derrière des fils barbelés ; elle tente une balade romantique dans un bois qui est la seule ressource naturelle dans ces paysages qui sont industriellement rythmés. Ainsi, les séquences répétitives des arbres et des barbelés ressemblent

aux séries d'images cinématographiques, aux sillons d'un disque.

Lors des reconstitutions, la nature choisie est plus idyllique. Elle est ainsi l'endroit idéal pour se rêver dans un passé où les rôles du bien et du mal étaient encore clairement définis. Cet état binaire est démonté par les cadrages et les récits des spectateurs, qui sont les vrais héros de ce film.

Le thème des oiseaux vient de mes archives familiales et personnelles, comme tous les éléments musicaux dans le film. Comme depuis la guerre, mon grand-père ne supportait plus la musique, j'avais édité un montage des voix d'oiseaux pour son enterrement. Son fils, mon père, jouait souvent une chanson de résistance, d'un oiseau sauvage qui ne chanterait jamais en prison. Beaucoup plus tard, pour tester les capacités de son premier smartphone, mon père m'avait envoyé un message avec une berceuse irlandaise toute douce pour un jeune oiseau, mais qui dit :

« *Grandis et fortifie-toi pour pouvoir défendre le bourg !* » Tout ça, dans le film, converge vers un thème, celui des aspirations humaines contradictoires, à la sécurité et à la liberté, qu'on essaye de transmettre aux enfants. Je voyais bien cette métaphore d'oiseau en dialogue avec l'image du vent incontrôlable qui emporte tout, et qu'on entend bien souffler dans ce film.

Dans le film, mon grand-père cite *Les Ecclésiastes* : toutes les tentatives de poser son empreinte dans ce monde sont futiles, comme si on essayait de poursuivre le vent. Pour moi, qui ne crois pas en l'au-delà biblique, c'est une invitation au lâcher prise et au sens du devenir, dans la connexion et dans la fluidité de l'instant. La capacité d'attraper le vent existe, mais elle se trouve dans nos poumons, nos souffles, nos chants et en dessous des ailes des oiseaux.

Propos recueillis par Vincent Gaudin



LES MAISONS QU'ON ÉTAIT

18 min, 2018, Italie, AAMOD

VENDREDI 6 MARS
 À 21H AU VIDÉODROME 2

QUELQUES QUESTIONS À ARIANNA LODESERTO

1. Différents régimes d'image et de son semblent se mêler dans le film : fiction, documentaire, télévision. Quel a été le principe de sélection de ces images et ces sons ?

Les disparates sources audiovisuelles (films et musiques) étaient toutes également fonctionnelles à la construction d'un discours sonore qui aurait dû synthétiser – dans une durée si courte – « la question du logement » à Rome et la lutte pour les maisons qui manquent. La principale matière du film se compose de documentaires d'enquête et de contre-information, mais la réalité ne se dit jamais dans une seule langue : d'autres styles de récit étaient nécessaires. Par exemple les deux films d'auteurs que j'ai utilisés : *Il giorno dell'assunta* (fiction expérimentale de 1977) et *L'imperatore di Roma* (sorte de docufiction de 1987), dans lesquels on avait trois interprètes exceptionnels de cette ville qu'« on n'arrive jamais à comprendre » : migrants intellectuels et nomades toxicomanes, vagabonds noctambules qui jamais ne se reposent dans une maison mais toujours explorent le tiers paysage des banlieues romaines et connaissent l'inquiétude propre à cette

ville. Mais aussi les différentes fictions « de propagande » qui nous aident à comprendre certains mécanismes d'aide au logement du siècle dernier :

Le case degli Italiani de 1956 et surtout *Tribuna padronale* de 1971, où un investisseur immobilier imaginaire explique de façon concise et compréhensible la réelle dynamique de spéculation (massive et dérégulée) qui appartient à Rome-Capitale depuis toujours (fournissant aussi une prophétie de la gentrification urbaine).

Même l'image devait être fonctionnelle / efficace, voire aussi imparfaite, abîmée et grossière si nécessaire. Tout d'abord pour montrer une Rome réelle, sous-prolétaire, désagréable mais courageuse, faite des petites beautés et luttes quotidiennes et non de penthouses, suites, mais aussi pour respecter la vision anti-industrielle de certains collectifs de documentaristes des années 1960 et 1970, qui défendaient l'image en basse résolution du *vidéotape* (qui peut filmer des heures et des heures d'assemblée sans épuiser ses ressources), ainsi que l'« image rapide » du temps imprévisible de la lutte urbaine. C'est pour

ça qu'une partie du film se compose aussi de films anonymes et inachevés. Mais il ne s'agit pas forcément d'un cinéma « non fini », aurait dit Cesare Zavattini, plutôt d'un cinéma « qu'il faut parfois interrompre », car probablement l'action politique était plus urgente sur le moment. Un cinéma qui ne sacralise pas son « auteur / réalisateur », un cinéma qui se veut « pour tout le monde », et doit pouvoir se réaliser « à coût zéro ».

2. Le film retrace la lutte pour le droit au logement de 1948 à 2018 à Rome, menée par les femmes et les ouvriers du bâtiment. Où en est la lutte aujourd'hui ?

Aujourd'hui l'ATER (ancien IACP) gère un patrimoine de 150 000 habitations (contre les 3, 2 millions de logements des organismes HLM français). Depuis au moins 30 ans l'Etat ne finance plus de logements sociaux, mais il permet de les racheter (ce qui est l'envers du principe de logement assigné pour nécessité). Depuis l'appel de 2009 (ils sont rares !) encore 80 000 Italiens étaient en attente de logement. Presque aucune allocation n'est prévue pour aider les gens pour le paiement des loyers : ni « aide à la pierre », ni « aide à la personne ». Le logement est attribué seulement à un tiers des familles et des individus qui, chaque année, perdent leur maison (entre 6 et 9 000 avis d'expulsion par an dans les villes majeures) et Rome souffre encore de la primauté des expulsions en Italie, un pays où il y a 7 millions d'appartement vides, et 1, 5 millions d'appartements sous-utilisés.

Parcourant l'Italie, j'ai connu des femmes, des jeunes, des hommes et des grand-

mères qui occupent des maisons et luttent depuis 40 ans sans jamais perdre espoir, mais je pense que la lutte devient plus difficile aujourd'hui. Tout d'abord les risques des occupations peuvent être majeurs, car si dans la deuxième après-guerre il y avait eu une émigration importante du sud de l'Italie vers la capitale (une des raisons qui fait commencer le film en 1948), maintenant ce sont surtout les réfugiés et les migrants qui ont besoins d'un logement, et donc le risque est aussi celui de la déportation.

Cependant, avec internet, les groupes sont aussi plus éparpillés, plus isolés. Probablement la convergence des luttes est moins expérimentée que dans les rugissantes années 1970 et la conscience de l'homme ordinaire est moins vigile à l'époque où, pour tout le monde hélas, c'est normal de faire de sa maison un business toujours plus cher et toujours plus privé. Même si elle est souvent bien documentée, la lutte pour le droit au logement n'est pas si spectaculaire au quotidien et n'attire pas beaucoup de gens quand il faut tenir un piquet.

En 1974, dans les rues du film *Magliana* (nom du quartier plus malheureux et plus audace) on avait affiché une pancarte qui disait : « NOUS REFUSONS D'ÊTRE LES FUTURS MAL-LOGÉS ». Le passé « éclairant » les images présentes plutôt que l'envers, car les baraquements de hier nous rappellent les taudis d'aujourd'hui : les affirment, les soulignent. Et nous signalent avec obstination une lutte inachevée.

3. Ce film peut faire penser à un cinétract, dans la lignée du cinéma politique des années 1960 notamment, à cette différence près que les archives, dans votre film, y ont une place décisive. Pensez-vous que le cinéma peut faire changer le réel, contribuer activement à la lutte avec ses outils ?

Dans la lignée des premiers *Cinegiornali liberi*, je pense que le cinéma peut « dilater nos armes », à savoir les outils de lutte, car il est encore, peut-être, « la médiation la plus courte », ou une des plus courtes. Je ne pense pas qu'il puisse changer le réel ni « ses personnages », mais plutôt le raconter différemment, en influençant de cette manière nos perspectives, notre élaboration de la réalité du temps présent. Par contre, la lutte peut changer le cinéma, comme il est advenu auparavant pour des groupes comme Videobase qui, « immergés dans le réel » des comités de quartier, ont fait évoluer leur langage : de l'underground au documentaire militant (mais toujours expérimental). Je crois qu'il y a eu ici une certaine convergence heureuse entre la particularité de l'histoire de la lutte pour le droit au logement et les possibilités

intrinsèques d'un travail d'archive. Non seulement les archives peuvent montrer et faire « mûrir » dans le nouveau texte audiovisuel les potentialités latentes des discours du passé, en suggérant des synchronicités avec l'heure actuelle, mais ils peuvent aussi respecter et décrire la « dispersion de l'origine » ainsi que la fin de cette lutte inachevée, qui tout le temps doit recommencer. Qui peut dire quand cette lutte avait commencé, qui peut dire qui avait été le premier à occuper un logement ?

Suite à une évacuation très violente d'une occupation migrante à Piazza Indipendenza, en août 2017, on avait manifesté à Via Cavour, ce même « centre » de Rome que les habitants des baraquements avaient occupé en novembre 1970, avec tentes, bâches, tables et petites radios, comme il apparaît à la fin du court-métrage. En 2017, il était écrit sur une banderole que « LA LUTTE POUR LE LOGEMENT N'A PAS DE FRONTIERES » : mais évidemment elle n'a ni frontières géographiques, ni frontières chronologiques.

Propos recueillis par Vincent Gaudin

UNE NOUVELLE ÈRE

71 min, 2019, France, Argentine, Macalube / Prima Luce

VENDREDI 6 MARS
À 21H AU VIDÉODROME 2



QUELQUES QUESTIONS À BORIS SVARTZMAN

1. Votre film est très fort, grâce notamment à la relation que vous avez tissé avec les habitants de l'île que vous filmez. Comment avez-vous construit cette relation ? La lutte qu'ils mènent a-t-elle pu trouver une traduction politique à un moment, ou tout espace de protestation est-il impossible ?

Merci pour l'adjectif qualificatif au sujet du film, mais je le dois avant tout au courage et à la témérité de ces villageois, sans qui il n'en aurait rien été.

La relation s'est construite individuellement et différemment avec chaque personne. Certains m'accueillent dès le début et deviennent des amis ; d'autres pour diverses raisons ne veulent plus être filmés au bout de quelques séjours. À l'inverse, une femme méfiante a décidé, après quelques années à m'éviter, qu'elle pouvait me faire confiance et en deux prises de vue est devenue un des personnages que je trouve les plus forts dans le film... Je me suis donc adapté aux circonstances, sans jamais forcer les situations.

Quand je retrouve en 2011 des habitants qui vivent, contre toute attente, encore au milieu des ruines, ils sont heureux de voir des photographies du village, qu'ils n'avaient pas pensé à photographier. Je leur donne donc ces images, ce qui a probablement aidé à établir un lien de confiance.

Par ailleurs, j'y vais systématiquement au moment des fêtes des bateaux-dragons. Unique moment de l'année où une manifestation publique est autorisée dans

le village. Alors que des badauds viennent de toutes parts voir les festivités, il est compliqué pour les autorités de me chasser au vu et au su de tous. Et pour les villageois, cela donne un alibi pour répondre à la Police qui les interroge sur les raisons de ma présence : je suis leur ami français qui était venu avant les destructions, vous savez, celui qui est passionné de culture traditionnelle chinoise et qui revient tous les ans leur rendre visite pour filmer les bateaux.

Pied de nez aux autorités, dans le dos desquelles nous pouvons discuter et filmer dans l'intimité.

Je pense aussi que certains habitants voulaient au départ me manipuler pour faire pression sur les autorités. Le temps passant, ils se rendent compte que je ne « sers à rien », mais aussi que je m'intéresse vraiment à eux. Plusieurs habitants me remercient alors de venir les voir tous les ans et de leur permettre d'exprimer ce qu'ils ont sur le cœur. À ce moment je sens que je touche à quelque chose de profondément humain, et c'est un cadeau qu'ils me font. Certaines personnes qui ont toujours refusé d'être filmées me donnent aussi des documents et archives filmées, qui ont aussi trouvé leur place dans le film. Je deviens en quelque sorte l'ami et archiviste de leur histoire.

Les expropriations se font sur fonds de corruption par les autorités locales qui ont tout intérêt à réprimer et surveiller les habitants pour étouffer l'affaire. Le gouvernement central prône quant à lui un développement harmonieux, qui justifie la répression de toute manifestation qui trouble l'ordre public : « *Ils ne se soucient que de leur image* », comme dit un des personnages du film.

Ces personnes peuvent toujours écrire aux bureaux des doléances, mais pour être recevables, les plaintes doivent être exprimées dans la langue de bois officielle. Dans les faits, ces bureaux servent plus à contenir le mécontentement populaire qu'à y apporter des solutions. Bref, en s'opposant au choix de vie que les autorités leur impose, les habitants mécontents sont pris en étau entre les autorités locales et centrales. Ils sont contraints de faire le siège dans leur espace privé, comme ultime recours contre les autorités. Privée d'espace public, la lutte est condamnée à devenir

un conflit d'intérêts particuliers qui n'a rien à voir avec le bien public, donc apolitique. Cela, le gouvernement central l'a très bien compris et il y est d'autant plus attentif que ces expropriations sont violentes et généralisées. En effet, environ 5 millions de paysans sont expropriés chaque année en Chine depuis plus de vingt ans ; tout le monde sait qu'il s'agit d'un sujet extrêmement sensible politiquement, qui reste donc tabou.

2. Pourquoi les maisons de la diaspora sont ainsi épargnées ?

La relation de la diaspora aux autorités centrales est complexe.

À l'arrivée du Parti Communiste Chinois au pouvoir en 1949, environ 85% de la population vivait à la campagne. La « révolution communiste » s'est donc faite par une réforme agraire qui a consisté à exproprier village par village les « propriétaires terriens », « ennemis du peuple », etc. pour redistribuer leurs maisons, leurs biens et leur terres à l'ensemble de la population. Un grand nombre d'entre eux ont alors fui à l'étranger.

À la fin de la Révolution culturelle en 1979, la Chine et surtout les campagnes étaient dans un état de pauvreté absolue. Pour développer le pays, le gouvernement à réouvert ses portes aux investissements étrangers. Or les premiers apports en capital sont venus de ces chinois de la diaspora, attachés à leurs racines ancestrales, d'autant plus dans les régions du Sud où les structures claniques prédominent. Un grand nombre de ces habitants ont donc financé au fil des ans la construction de nouvelles routes, d'une nouvelle école, le rattachement au réseau électrique, etc.

Pour rassurer ces investisseurs, les autorités leur ont donné le droit de récupérer leurs maisons, ou d'en construire de nouvelles en leur donnant des titres de propriétés. Rien que dans ce village, une centaine de chinois de la diaspora sont aujourd'hui propriétaires de maisons dont ils ne veulent pas être de nouveau expropriés...

Aujourd'hui, les dons de la diaspora ne représentent plus rien par rapport aux sommes colossales soulevées par la spéculation immobilière. Mais le but final des autorités locales est d'arriver à mener cette opération en étouffant tout soupçon de corruption. Or, les habitants à l'étranger sont autrement plus libres que les villageois qui vivent sous leur contrôle. Mieux vaut donc négocier leur silence contre des compensations plus élevées (par exemple des immeubles de standing à proximité du temple), plutôt que de se les mettre à dos en employant la méthode forte.

3. Comment définiriez-vous cette « nouvelle ère » ?

Urbaine, avant tout.

La Chine a officiellement passé la barre des 50% de population urbaine qu'en 2011 et cette urbanisation à tout prix n'est pas prête de s'arrêter : le gouvernement prévoit de reloger dans des nouveaux bourgs et petites villes tampons environ 200 millions de paysans dans les vingt prochaines années.

« Le rêve chinois » et « Entrez dans la nouvelle ère » sont deux slogans inventés par le président Xi Jinping pour symboliser cette urbanisation à marche forcée du pays. Le titre du film reprend donc ce slogan tourné vers l'avenir, mais mon regard s'est porté sur le présent, et notamment « la fin » d'une ère.

Il est donc trop tôt à mes yeux pour savoir de quoi sera faite cette nouvelle ère d'urbains, quels seront les nouveaux problèmes de société, ni comment vivront les derniers ruraux chinois... Mais je pense qu'on ne pourra pas comprendre la tournure que les choses prendront dans les prochaines décennies si on passe totalement sous silence la manière dont la population rurale a vécu ce passage au monde urbain. J'espère donc que ce film contribuera à garder une trace de ce moment historique.

Propos recueillis par Vincent Gaudin

CINQ FEMMES

60 min, 2018, France, Les films de Pierre

SAMEDI 7 MARS

À 14H AU VIDÉODROME 2



QUELQUES QUESTIONS À SANDRINE LANNO

1- Depuis 2013, vous menez un travail de création théâtrale avec des détenues du centre pénitentiaire Sud Francilien de Réau. Quand et comment est-ce que la forme du cinéma documentaire s'est imposée à vous pour rendre compte du quotidien de ces femmes ?

Suite à la première rencontre que nous avons eue avec Marie-Ange Luciani, la productrice du film. Elle avait souhaité me rencontrer car des personnes avec qui elle travaillait sur un film lui avait parlé de mon travail au CPSF de Réau, notamment celui qui portait sur *Tous ceux qui tombent* - pièce radiophonique de Samuel Beckett. On s'est vu, je lui ai raconté ce que je faisais avec mon équipe de L'Indicible Compagnie depuis 2013, des ateliers de création théâtrale que nous menions. Je lui ai beaucoup parlé des femmes, de leur intelligence, de leur désir de rester debout, de leur envie de prendre la parole, de donner leur avis, d'être entendu en tant qu'être humain et pas uniquement personne détenues, dans cet établissement pénitentiaire où se côtoient deux centres de détention hommes et un centre de détention femmes condamnées pour certaines pour de lourdes peines. Je lui ai parlé notamment d'une des femmes du film, Marixol, qui suivait depuis le début tous les ateliers de théâtre

proposés par la compagnie. A la fin de notre rencontre, Marie-Ange Luciani m'a dit : « si tu veux faire un film documentaire en prison je serai à tes côtés tant financièrement qu'artistiquement. » J'avais carte bancaire, une productrice avec moi et soutenue par une très belle société de production - Les Films de Pierre (*Eastern Boys, 120 battements par minute, La surface de réparation...*). Alors très vite, j'ai commencé à penser au film que je désirais faire, en ne me mettant aucune limite, sans me poser de questions, sans avoir fait d'autres films avant, ni d'école de cinéma, juste forte de la confiance que me donnait Marie-Ange Luciani.

Le sujet s'est imposé immédiatement : donner la parole aux femmes de cette prison qui le souhaiteraient, et à travers elles, donner la parole à cette minorité que représentent les femmes dans le milieu carcéral français qui ne constituent en effet que 3% de la population emprisonnée. Car on pourrait penser que ce faible nombre de femmes privées de liberté faciliterait la prise en charge et permettrait un strict respect des droits fondamentaux, mais non, force est de constater que dans la réalité il n'en est rien et que les femmes ne bénéficient pas des mêmes droits que les hommes privés de liberté.

En rencontrant certaines de ces femmes dans le cadre des ateliers théâtre, le « pourquoi » de leur situation est toujours passé pour moi au second plan. Ce qui m'a d'emblée importé c'était de saisir, ne serait-ce que partiellement, les sentiments qui les animaient dans l'ici et maintenant de l'incarcération. Avec certaines d'entre elles, les échanges avaient pu être si profonds, si féconds, qu'il m'a semblé possible, nécessaire même, de proposer depuis mon propre espace de liberté – la création – un autre regard sur ces femmes. Mais comment aborder le sort des détenues sans les réduire aux erreurs qui les ont menées là ? Comment invoquer et recueillir leur parole de ces individus que l'on n'entend jamais, que l'on voudrait laisser disparaître derrière les murs opaques des centres de détention ? Comment écouter, tout simplement, ce qu'elles ont à nous dire ? De ces interrogations est né l'idée moteur du film, les questionner sur l'attente et leurs attentes en leur proposant, comme un inducteur, un film de Bergman, *L'attente des femmes*. Faire ce film est devenu une évidence.

2 – Quelles ont été les éventuels difficultés et empêchements à tourner dans un espace régi par le contrôle de la parole et des mouvements ?

Concernant la parole des femmes, nous n'avons eu aucune censure de la part de l'administration pénitentiaire, qui nous a également laissé libre de nos mouvements, de nos choix de lieux de tournage, nous avons pu filmer tous les endroits que nous souhaitions, mirador compris. Aucune surveillante, aucun surveillant ne nous accompagnaient en cellule, dans les salles d'activités, dans les couloirs et coursives, personne ne nous a

jamais interdit quoi que ce soit. J'avais très clairement énoncé le projet et le sujet du film en amont avec la direction pénitentiaire. Il y a eu une fois, un peu d'excès de zèle quand au stockage du matériel technique, qu'il fallait ressortir du centre de détention des femmes entre midi et deux heures et donc autant de vérifications du matériel, du temps perdu, mais grâce à une surveillante qui nous connaissait bien et nous faisait confiance une solution a été trouvée.

Sinon, évidemment, il a fallu beaucoup anticiper les plannings, la liste du matériel, les horaires, ne rien oublier, mais comme pour tout tournage je pense.

La vraie contrainte fut les horaires du centre pénitentiaire, nous tournions entre 9h00 et midi, puis entre 14h00 et 17h30. Nous avons bénéficié, grâce à la co-directrice de l'époque, de deux exceptions, nous avons pu débiter un tournage à 7H00 du matin et rester également une fois jusqu'à 19H30 après la fermeture des cellules pour la nuit.

3 - Avez-vous pu répondre à toutes vos intentions cinématographiques ?

Oui.

La seule chose qui n'était pas prévu, c'est le transfert soudain et abrupt, dans un autre centre pénitentiaire, d'une des femmes du film, Djanet, avec qui nous avons tourné toute la matinée et qui n'était plus à Réau l'après-midi. Cette jeune femme, généreuse, plus jeune que les autres femmes, très motivée par le sujet et par le travail face à la caméra, malgré toutes nos tentatives au montage avec Isabelle Manquillet, n'apparaît qu'une fois, subrepticement dans « Cinq femmes », c'est la sixième femme du film.

4 – Nombreux sont les films traitant de la notion d'enfermement et des conditions de vie en prison. Les voix de *Cinq femmes* résonnent avec bien plus de force et nous hantent durablement. A quoi cela est-il dû, selon vous ?

À elles, à ces cinq femmes, Bernadette, Christine, Dominique, Marixol et Shure. À leur humanité, leur intelligence, leur générosité, leur caractère, leur ténacité, leur fragilité...

À La confiance qu'elles avaient en moi et en toute l'équipe. À leur désir de prendre la parole, de nous montrer qu'elles sont debout, qu'elles ne sont pas des « monstres », qu'une vie pouvait basculer du jour au lendemain et que ça pourrait arriver à d'autres qu'elles.

Propos recueillis par Christine Dancausse

LA
1ÈRE
FOIS



HOMO BOTANICUS

88 min, 2018, France, Colombie, Casatarantula / Stank

SAMEDI 7 MARS
À 16H AU VIDÉODROME 2

QUELQUES QUESTIONS À GUILLERMO QUINTERO

1. Comment avez-vous rencontré Julio Betancur et comment l'idée de faire un film avec lui est-elle apparue ? Avez-vous attendu qu'un nouveau disciple soit à ses côtés pour commencer à filmer ?

En 2001, lorsque je suivais mes études de biologie à l'Université Nationale de la Colombie à Bogotá, il y avait un cours appelé Systématique Végétale qui traitait de la classification des plantes et de leur structure phylogénétique, une branche très importante de la botanique. Un de mes professeurs de ce cours était Julio Betancur, un homme très charismatique. À ce moment-là, j'ai pensé que j'allais suivre le chemin de la botanique, mais j'ai fini par me lasser. À la fin de mes études j'ai donc décidé de suivre une branche plus théorique et philosophique de la biologie, parce que je ressentais des contradictions dans certaines approches de la pratique de la science, bien que j'en sois, en même temps, un grand défenseur. J'ai eu mon diplôme en biologie, mais je savais que je n'allais pas devenir biologiste dans la pratique. Plus tard, je suis venu en France pour poursuivre mes études de philosophie. Peu à peu je me suis rapproché de l'idée de faire des films. J'ai

participé à la diffusion du cinéma colombien en France et rencontré un collectif de cinéastes français. À ce moment, je ressentais déjà une nostalgie très forte de la forêt, de la Colombie et de mon passé d'étudiant en biologie. L'une de ces cinéastes, Julie Borvon, m'a encouragé à enquêter et à filmer quelque chose en rapport à cette nostalgie. J'ai fini par décider de retourner voir Julio, 13 ans après l'avoir vu pour la dernière fois, filmer une de ses expéditions et revivre d'une autre façon cette ancienne passion pour la botanique et cette nostalgie pour la forêt.

Au début, l'idée du film était de documenter les voyages de Julio avec ses étudiants en général. Parmi ses étudiants il y en a toujours certains qui veulent suivre ses pas et devenir botanistes. Ces étudiants sont souvent à différents moments dans leur évolution professionnelle. Quand on a commencé le projet, Cristian faisait partie de ce groupe, il faisait son mémoire de fin d'études avec Julio, et il était son assistant lors des expéditions avec d'autres étudiants de biologie. J'ai vite senti que le film allait être plus axé sur leur relation et peu à peu j'ai décidé que ce duo tout seul allait être un couple cinématographique parfait.

2. Comment et pourquoi la première exploration dans la forêt en 1783 a-t-elle été organisée ?

Il s'agit de l'expédition botanique de la Nouvelle Grenade qui a eu lieu entre 1783 et 1816 dans les territoires qui couvrent aujourd'hui la Colombie, l'Équateur, le Panama, le Venezuela, le Pérou et le nord du Brésil et de l'ouest du Guyana.

Un projet qui a été rejeté à deux reprises avant d'être finalement approuvé par le roi Charles III d'Espagne. Il a été dirigé par José Celestino Mutis, un prêtre espagnol, qui était aussi botaniste.

Pendant cette période de 33 ans plusieurs expéditions, dans différentes régions du territoire, se sont organisées pour constituer le premier grand recensement de flore et de faune de la colonie espagnole. Cette entreprise scientifique fut donc la base à partir de laquelle on a commencé à bien connaître notre diversité. Toutes les expéditions qui ont suivi après jusqu'à nos jours sont des maillons de cette longue chaîne qui est née à ce moment là.

3. Il y a une forme de douceur dans le rapport au monde qui s'échappe du film, une dimension de rêverie, dans un endroit comme la forêt qui peut être sauvage et cacophonique. Quelles étaient vos influences, à la fois cinématographiques et picturales pour ce film ?

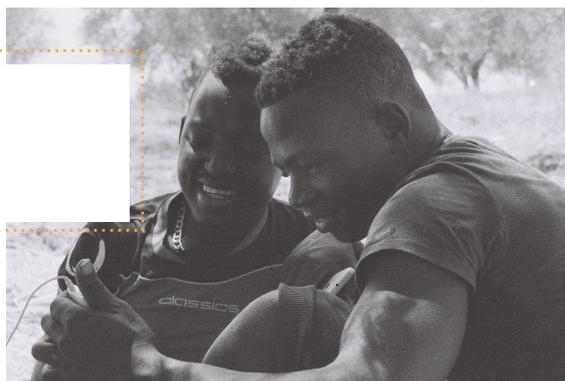
Pour moi, la forêt tropicale, sauvage et cacophonique, a une énorme dimension onirique. Bien qu'on l'approche et qu'on la décrive scientifiquement, elle restera toujours mystérieuse. Cette idée était claire depuis le début du projet et j'ai cherché à incarner ce sentiment. Les influences peuvent être multiples mais je pense à Apichatpong Weerasethakul, à Herzog, ou encore à Painlevé. Puis, lorsque je filmais Julio et Cristian j'avais toujours en tête les images des gravures de naturalistes du XIXe siècle. Je m'imaginai qu'ils étaient comme Alexander von Humboldt et Aimé Bonpland, au milieu de la brousse, perdus face à l'immensité de la forêt tropicale.

Propos recueillis par Nicolas Bole

NOTRE TERRITOIRE

21 min, France, Luna Blue Film

SAMEDI 7 MARS
À 18H AU VIDÉODROME 2



QUELQUES QUESTIONS À MATHIEU VOLPE

1. Comment le choix de la pellicule et de la photographie s'est-il imposé à vous ?

Je trouvais que le choix du Super8 et de la photo argentique était celui qui correspondait le mieux au « fond » du projet : je voulais une image qui soit aussi fragile que la vie des immigrés que j'allais rencontrer. À l'instar du monde de ces migrants, dont les identités sont soumises à la menace de l'effacement, l'image pellicule transmet elle aussi un sentiment de précarité, hantée comme elle l'est par une disparition concrète et inévitable du support. C'est pour cette raison que je suis parti au Ghetto de Rignano uniquement avec un appareil photo et une caméra Super8.

Je savais que de ce choix de supports découlerait une narration tout à fait particulière, composée d'images noires, de clichés ratés, de moments pris sur le vif et d'instantanés figés : leur brièveté et leur amalgame évoquent pour moi les contours d'un souvenir dont on n'aurait gardé que quelques images et sur lesquelles la mémoire

aurait décidé de s'arrêter. C'est une réflexion sur la mémoire et sur sa mise en forme que j'avais déjà travaillée dans mon film de fin d'études, *Il segreto del serpente*, où plusieurs formats se mélangeaient pour représenter une mémoire qui recherche une image absente, dans plusieurs strates temporelles.

Aussi, très pratiquement, le choix de la photo a été capitale pour la réussite du projet. En effet, au début, il m'était difficile, voire impossible, de tourner en Super8 à l'intérieur du bidonville : l'image filmée m'exposait « sur la longueur » aux regards des habitants du Ghetto qui ne souhaitent pas que je filme ou avec lesquels je n'avais pas eu l'occasion d'avoir une discussion au sujet de ma présence parmi eux. C'était beaucoup plus simple pour moi de prendre un cliché au détour d'un moment marquant, toujours avec la permission préalable des migrants avec lesquels je me trouvais. Il y avait quelque chose de rassurant pour les migrants, dont certains en condition irrégulière, de voir que je travaillais en argentique : ils étaient sûrs que leur image n'allait pas se retrouver du jour au lendemain sur les réseaux sociaux, dans les journaux ou sur Youtube. La plupart du

temps, en effet, lorsqu'ils voyaient ma caméra Super8 et mon appareil photo, ils avaient des réactions amusées et me demandaient eux-mêmes de leur montrer comment marchait ce genre d'appareil.

En partant au bidonville, j'avais aussi pris le soin de choisir une pellicule en noir et blanc très sensible, à 3200 ASA, parce que je savais que j'allais me retrouver dans des conditions de lumière très difficiles, sans possibilités d'éclairer, surtout dans les baraques des travailleurs : avec d'autres pellicules couleur, je n'aurais jamais pu photographier la nuit par exemple. Le « défaut » de cette pellicule est son grain très présent, mais, encore une fois, je trouvais que cette esthétique correspondait bien à l'intention de base du projet, c'est-à-dire garder une trace d'un monde très précaire, qui risque de disparaître.

Ce dispositif de prise de vue basé sur la prise de photos a changé progressivement en fonction de mon intégration : au plus je gagnais la confiance des habitants du Ghetto, au plus je pouvais me permettre de tourner en Super8 dans les rues du bidonville. C'est quelque chose qu'on peut voir dans le montage du film ou, finalement, les images Super8 prennent le pas sur l'argentique.

2. Vous avez noué des relations de confiance avec les personnes que vous photographiez et qui sont à l'image. La voix-off, très personnelle, est très écrite, et rapporte aussi de nombreux propos des personnages. Avez-vous, au moment du tournage, été empêché de prendre du son pour recueillir leurs récits ou avez-vous décidé de passer

par la première personne dès le début ?

Pour moi, il y avait un parti pris très clair depuis le début : ce court métrage était l'histoire d'un Italien, d'un européen, qui se rend compte de l'existence d'un monde invisible, à quelques kilomètres du territoire de son enfance, et qui part à sa rencontre. C'était donc très important pour moi d'utiliser tout au long du court métrage une voix off à la première personne qui mêle les impressions de mon expérience aux histoires des migrants que je rencontrais, avec en toile de fond un questionnement universel sur ce qu'il est « digne » de montrer de certaines réalités.

Il y avait aussi une raison plus pratique liée à ce choix de ne pas faire de son sur place : ce tournage était pour moi une expérience de vie. Je pense que ça aurait été extrêmement compliqué de faire à la fois de l'image et du son, parce que ça aurait mis une barrière entre les personnes avec qui j'étais et moi. C'était plus important de « vivre » dans le présent avec les migrants que je rencontrais, en prenant de temps en temps des images au détour d'une conversation, plutôt que de susciter des moments de parole en dehors du présent, pour les enregistrer.

Au soir, j'annotais donc tout ce que j'avais vécu pendant une journée, ainsi que les paroles que les gens partageaient avec moi, pour pouvoir ensuite nourrir le travail sur la voix off.

En dernier lieu, je pense aussi qu'une alternance de plusieurs voix aurait nuit à la fluidité du montage : le format est déjà tellement particulier, entre images Super 8 et images fixes, qu'on avait besoin

d'une voix off qui soit très claire, fluide, comme un liant entre ces différents matériaux.

3. Le film ne cesse de jouer entre le visible et l'invisible, ce que vous pouvez filmer et ce que vous ne pouvez pas filmer. « J'imagine ce qu'on m'interdit de regarder », dites-vous. Quelle place peut tenir l'imaginaire dans le cinéma documentaire, selon vous ?

Il y a une très belle phrase d'Emir Kusturica qui dit que « le devoir de chaque réalisateur est de rendre visible l'invisible ». En effet, je pense qu'il y a une idée reçue très fréquente lorsqu'on parle de documentaire, c'est qu'il doit coller le plus possible à la réalité, pour la montrer telle qu'elle est... Pour moi, c'est très difficile de travailler comme ça, d'imaginer de poser ma caméra et d'attendre que les choses se passent : je pense que faire du documentaire veut dire, bien sûr, composer avec le réel, mais en le travaillant pour transmettre au public sa propre vision et, ainsi, son propre imaginaire. Je filme certaines choses, d'une certaine façon, parce qu'elles correspondent à ma sensibilité... et c'est cette sensibilité, liée à mon imaginaire et à mes souvenirs, que j'essaie de transmettre au spectateur.

Par rapport à ce film en particulier, le travail d'écriture de la voix off a été passionnant parce qu'il m'a permis de travailler ce rapport à l'imaginaire : tout au long du film, en effet, la voix off « dit », évoque des choses qu'il m'a été difficile, voire impossible, de capter, comme la réalité du travail dans les champs (un « espace » de la vie des migrants rendu inaccessible par la présence d'un réseau

mafieux qui préside à l'organisation des travailleurs dans les campagnes).

Ça peut paraître anecdotique, mais une phrase a continué à me travailler durant toute mon immersion au Ghetto et pendant les premières étapes de montage... Lorsque je racontais à des volontaires ma frustration de ne pas pouvoir filmer les migrants dans les champs, l'un d'eux m'a dit : « Tu devrais écrire un article et le publier accompagné d'une image noire ».

Comment faire en effet pour garder quand même une trace de cette réalité ? En utilisant une image pour pallier à l'absence d'une autre et en faisant appel à la voix off pour révéler sa face invisible. Ainsi, durant le film, la voix off travaille souvent en contrepoint : à plusieurs reprises, elle parle d'une image absente, tandis que du noir ou d'autres images s'affichent à l'écran, permettant à cette image absente d'exister malgré tout. C'était ma façon de rendre visible l'invisible.

Propos recueillis par Vincent Gaudin



CAR LES HOMMES PASSENT

15 min, 2018, France, *Le Bleu du ciel*

SAMEDI 7 MARS
À 18H AU VIDÉODROME 2

QUELQUES QUESTIONS À ASSIA PIQUERAS ET THIBAUT VERNERET

1. Des photographies, des vidéos tournées au portable, des plans réalisés avec une caméra, *Car les hommes passent* mélange plusieurs registres d'images. D'où proviennent-elles et à quelle étape du processus de création avez-vous décidé d'assembler cette matière visuelle ?

Nous rêvions à un film « impur », fait d'images amateurs sans « destin » cinématographique *a priori*. Nous en avions remarqué une, prise par Abdellatif Khaldi quelques mois plus tôt, la seule qui avait été publiée dans la presse. Une table et deux bancs en pierre, ensevelis sous la poussière rouge, comme des dalles funéraires sur cette terrasse découpée au smartphone : le monde semblait avoir été frappé par la colère divine. Dans les dernières années de sa vie, Abdellatif Khaldi a réalisé une dizaine de « dépositions » photographiques similaires que sa femme a conservées. Le point de

vue, la lumière, le cadre rendaient chaque image fondamentale, à la fois pièce à conviction et plan de cinéma. Le déversement de bauxaline devant le ministère de la Transition écologique et solidaire a été filmé il y a un an, par l'association ZEA. Nous avons fait le choix de recadrer la vidéo pour qu'elle accède visuellement au même statut d'archive que les photos d'Abdellatif Khaldi, et parce que la verticalité du format smartphone exacerbait l'urgence irrespirable de la scène. Quant aux autres images, nous les avons tournées sur le site de Mange-Garri et à Gardanne. Nous regardions un monde arrêté au silence par un fléau passé ou imminent. Il ne restait que les insectes.

2. Les images du film sont vidées de toute présence humaine et l'Homme n'existe qu'au son. Qui sont ces voix que l'on entend sur fond noir ? Sont-elles pensées comme des fantômes victimes de l'anéantissement de l'homme par lui-même ?

Nous avons écrit le film comme une sorte de science-fiction documentaire ou de documentaire d'anticipation, toute proportion gardée. Il fallait construire un double espace-temps, à la fois antérieur et postérieur aux événements, avec les seuls moyens du documentaire. Nous avons donc cherché, dans le présent, les éléments d'un possible passé – les voix des habitants, les archives privées et publiques de la lutte – et les signes annonciateurs d'un possible futur – les insectes, la désertion, etc. Les habitants de Bouc-Bel-Air sont devenus ces voix d'outre-tombe qui parlent par fragments d'une catastrophe passée (dans l'histoire du film), en cours (dans l'histoire du lieu), et toujours à venir (dans l'histoire de l'homme), que le montage lui-même n'arrive pas à reconstituer totalement, et qu'on lit, sans entendre, dans le noir.

3. Quelle est l'histoire du titre de votre film et comment celui-ci s'articule-t-il avec le film ?

C'est Alain Bombard qui avait alerté l'opinion publique en ces termes, au début des années soixante : « *Cette pollution sera incontrôlable. Même si ceux qui la font affirment et croient que le produit qu'ils rejettent dans la mer sera constant et ne changera jamais, nous n'en avons aucune certitude, car les hommes passent, et les industriels demeurent, et personne ne peut s'engager pour quelqu'un d'autre qui lui succédera* ».

Le titre ne crie pas à l'effondrement mondial, il rend hommage à l'aphorisme, il joue avec la polysémie du verbe (passer-transformer-trépasser), à un moment de notre ère où la question de notre finitude et celle de notre responsabilité sont définitivement liées.

Propos recueillis par Christine Dancausse



LA FORÊT DE L'ESPACE

30 min, 2019, France, G.R.E.C

SAMEDI 7 MARS
À 18H AU VIDÉODROME 2

QUELQUES QUESTIONS À VICTOR MISSUD

1 - Qui sont ces hommes écartés du reste du monde et dont les visages portent les traces de l'exclusion ? Pourquoi avoir choisi de laisser cette question en suspens ? Avez-vous écrit le film avec eux ?

Les hommes de *La forêt de l'espace* sont des personnes rencontrées dans le quartier de la Gare du Nord, à Paris. Certains y vivent dans une situation de grande précarité. Il me semble que ne pas révéler leur identité permet de ne pas se focaliser uniquement sur leur situation personnelle mais d'aborder plus largement l'exclusion, le sentiment de différence, la distance.

Généralement, avant le tournage, je proposais à chacun une scène qui pouvait lui ressembler, puis nous cherchions ensemble un moyen de la jouer. Au moment du tournage, chaque personne pouvait improviser librement à l'intérieur de ce cadre.

2 - Pourquoi avoir choisi de tourner manifestement devant des fonds verts ? Est-ce délibéré ou vouliez-vous filmer en décors naturels ?

Ma première intention était de filmer en décor naturel, mais les forêts autour de Paris sont très bruyantes et surtout difficilement accessibles en transport en commun. Or il était important que chacun puisse venir sur le tournage ou s'en aller librement. Le fond vert s'est imposé rapidement car il permet de tourner à l'endroit même où ils vivent. De plus, contrairement aux décors naturels où nous sommes souvent sollicités par des éléments extérieurs, la salle dans laquelle nous avons tourné était un espace neutre et intime, à la fois protégé et isolé, qui nous a, je crois, permis de nous projeter plus facilement dans l'univers du film.

En ne gommant pas cet artifice et l'existence du fond vert à l'image, je souhaitais que le spectateur puisse avoir la possibilité de se fier ou non à ce qu'il voit, de naviguer librement entre la fiction et le documentaire.

3 - Quels sont les cinéastes ou artistes dont les univers scénographiques vous ont inspiré pour l'élaboration du film ?

Je m'intéresse beaucoup à la méthode de travail du cinéaste Pedro Costa, dans sa volonté et sa faculté à engager, à travers le temps, le travail et la répétition, des acteurs non professionnels dans le processus créatif d'un film.

Pendant que nous tournions, je pensais aussi souvent à *Mysterious Object at Noon*, de Apichatpong Weerasethakul. La générosité de ce film, le fait qu'il repose sur la confiance et les rencontres, sa capacité à se laisser surprendre au tournage me touchent beaucoup.

Propos recueillis par Christine Dancausse

LA
1ÈRE
FOIS



CLEAN WITH ME (AFTER DARK)

21 min, 2019, France, La Fémis

SAMEDI 7 MARS
À 21H AU VIDÉODROME 2

QUELQUES QUESTIONS À GABRIELLE STEMMER

1. Comment en êtes-vous arrivée à ces images de jeunes femmes mariées qui se filment en train de faire le ménage comme une sorte de performance sportive ?

Je suis tombée par hasard sur ces vidéos YouTube il y a plusieurs années maintenant. J'ai été frappée par cette dimension de performance, les similitudes des images, des musiques, des mots. Pour moi, ces vidéos contenaient énormément d'enjeux sur les rapports entre les sexes, mais aussi concernant les modèles féminins véhiculés sur les réseaux sociaux. J'ai commencé à en regarder, beaucoup, et petit à petit, je me suis dit qu'il y avait là-dedans une véritable matière documentaire.

2. Il y a un bel effet de progression dans le film : au début, on a envie de rire tellement les vidéos nous paraissent absurdes, puis, peu à peu, on comprend la détresse existentielle de ces femmes isolées, et le film prend une certaine dimension psychologique. Quel a été votre processus d'écriture ?

Cette trajectoire était le point de départ du projet. Comme je voulais que le film

avance sans commentaire de ma part, il n'y avait pas 36 solutions : il fallait commencer par faire découvrir ces vidéos au spectateur, puis les renverser pour montrer le hors-champ qu'elles contiennent. Dès le début, je voulais faire deux choses : remettre ces vidéos en vitesse réelle (car elles sont toujours en vitesse accélérée) et enlever la musique dynamique qu'elles utilisent toutes. Ce simple geste a suffi à faire la bascule, bien plus subitement que je ne l'avais anticipé. Sinon, plus largement, j'ai écrit une sorte de trame, faite de captures d'écran, de vidéos phares et de Youtubeuses phares, et c'est en récoltant leurs images et leurs paroles que le film s'est mis en place.

3. Il semble que vous ayez établi une correspondance avec certains de vos personnages. Le film s'écrivant essentiellement par le montage, la relation est-elle venue au cours du montage ou aviez-vous pris contact avec elles dès l'écriture ?

J'ai pris contact avec la principale d'entre elles en amont, car je voulais être sûre qu'elle soit d'accord avec le projet : Jessica, alias Keep Calm and Clean. Nous avons échangé plusieurs mails, et j'envisageais de réaliser un entretien avec

elle. Finalement, au fur et à mesure que le montage avançait, je me suis rendu compte que tout ce dont j'avais besoin était déjà en ligne, déjà à ma disposition - et à celle de tout un chacun. C'est devenu ma méthode documentaire, prendre ce qui est déjà là. Pour cette raison, j'ai limité mes contacts avec les autres Youtubeuses à une demande d'autorisation d'utilisation de leurs images et à une présentation du projet, puis à répondre à leurs éventuelles questions.

Les voix qu'on entend dans la dernière partie du film sont tirées de vidéos qu'elles ont elles-mêmes postées sur les réseaux sociaux.

Propos recueillis par Vincent Gaudin

LA 1ÈRE FOIS



SAMEDI 7 MARS
À 21H AU VIDÉODROME 2

LA GUERRE DES CENTIMES

37 min, 2019, France, G.R.E.C

QUELQUES QUESTIONS À NADER S. AYACH

1. Le premier plan du film donne une sensation vidéoludique extrêmement immersive, on a l'impression d'être dans un *first person shooter*. Est-ce qu'il s'agissait d'inscrire très tôt le film dans un rythme d'action et dans la dimension solitaire et risquée du métier de livreur à vélo. Ou s'agissait-il plus simplement de vous positionner dès le début comme membre de la communauté des livreurs à vélo ?

Les premières images du film sont, en réalité, les premières images tournées avant le début des manifestations de coursiers. À travers la descente Boulevard Magenta, je voulais amener le spectateur jusqu'à l'action des rassemblements Place de la République... mais au montage, j'ai découvert qu'on était déjà dans l'action ; dans le rythme, dans la folie, dans la précarité, et effectivement, aussi dans cette dimension solitaire et risquée du métier. Quant à ma position, je voulais à tout prix l'affirmer dès le début du film ; le cinéma étant un langage. Une simple main habillée d'un gant qui fait son entrée de champ dans le cadre pour checker les copains coursiers, ou encore une interpellation face caméra : « *alors tu nous*

as mis ta casquette de journaliste ? » me permet d'affirmer ma position de réalisateur/coursier.

2. La nature de l'image - tremblante ou marquée d'une date - et du son - presque continu puisque lorsque l'action est silencieuse, on entend le bruit de l'enregistreur - donne une sensation très forte de réel, de son mouvement. Jusqu'à quel point l'utilisation de ce *cinema povera* était volontaire ou contraint ? Ou avez-vous fait d'une contrainte un espace de création formelle ?

Je le dis souvent, ma caméra est magique. J'ai remarqué dès les premiers jours du tournage qu'il m'était facile de filmer la communauté de coursiers, contrairement aux grosses caméras médiatiques. Ma caméra au format familial évoquait sûrement aux protagonistes un souvenir d'enfance. Ils vivaient le tournage avec légèreté et amusement, ce qui donna ce fort sentiment de réel. Le choix de l'outil était donc volontaire, car il paraissait intéressant de faire contraster un sujet d'actualité avec une esthétique d'antan. À aucun moment je ne l'ai vécu comme une

contrainte, mais vraiment comme un espace de création.

3. Un mot sur la diffusion : par son travail sémiotique sur l'image, le film tourne beaucoup en festival. Est-ce important pour vous qu'il voyage aussi autrement ? Si oui, quel type de projections a eu lieu ? À voir le film, on imaginerait bien des projections sauvages...

Les festivals sont en effet extrêmement importants dans la vie du film et du réalisateur, mais *La guerre des centimes* a eu la chance d'être projeté dans différents autres espaces : squat, bar, cave, galerie d'art, école, université, centre de rétention, et en prison à l'occasion du festival La Première Fois à Marseille.

Le public, à chaque fois nouveau, m'apporte une grande richesse dans l'échange et les débats que j'ai avec eux. Le voyage du film, qui transcende déjà les frontières, se reflète alors dans le regard du public.

Propos recueillis par Nicolas Bole

LA
1ÈRE
FOIS