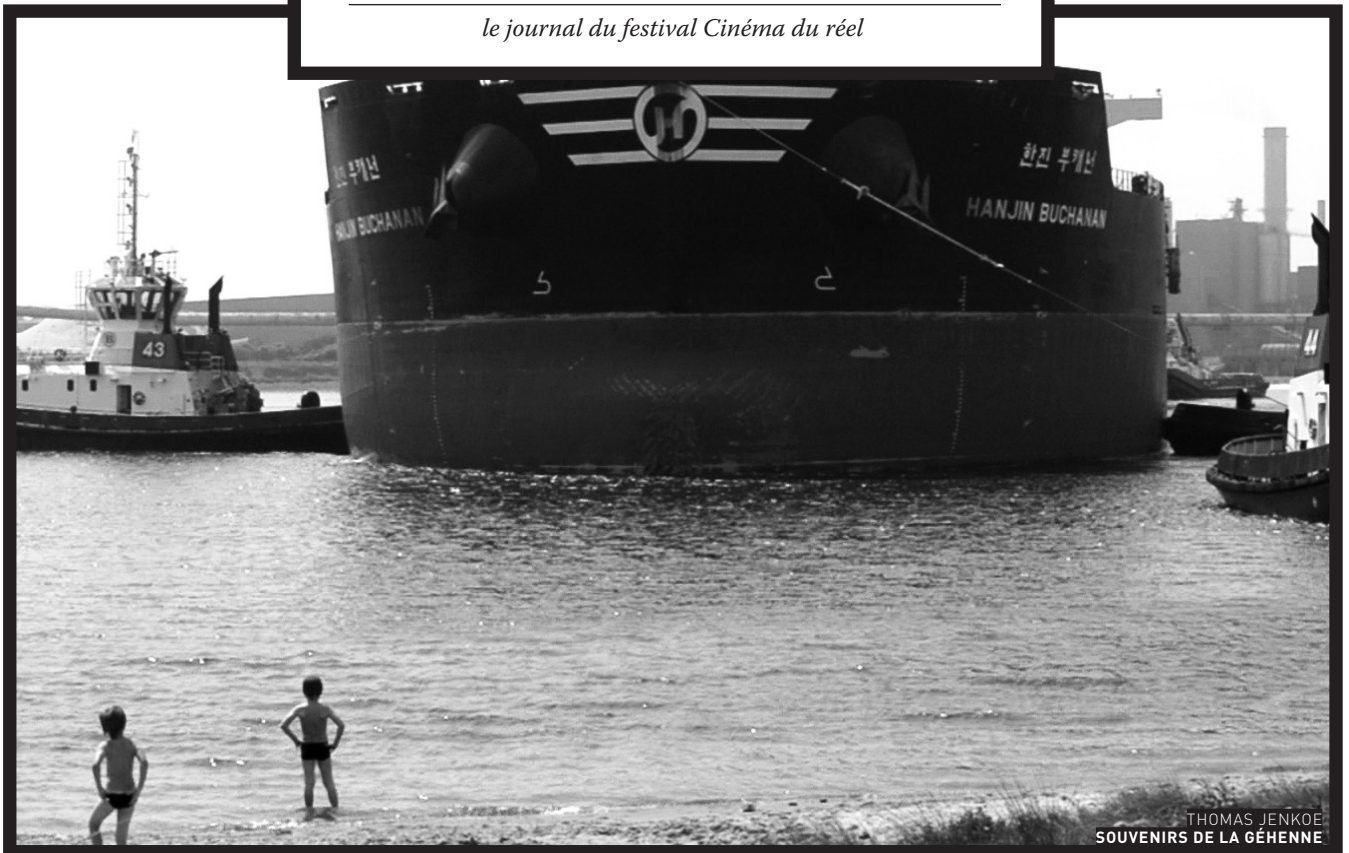


SOUVENIRS DE LA GÉHENNE
THOMAS JENKOE
UNE PARTIE DE NOUS S'EST
ENDORMIE
MARIE MOREAU

RÉEL #4

STRANNYE CHASTICY
DENIS KLEBLEEV
IN THE UNDERGROUND
ZHANTAO SONG
LES FORÊTS SOMBRES
STÉPHANE BRETON

le journal du festival Cinéma du réel



THOMAS JENKOE
SOUVENIRS DE LA GÉHENNE

SOUVENIRS DE LA GÉHENNE

THOMAS JENKOE
COMPÉTITION FRANÇAISE
2015 • France • 56'
Première mondiale

jeudi 26 mars, 18h30, cinéma 1 + débat
vendredi 27 mars, 21h00, petite salle + débat
samedi 28 mars, 10h30, Centre Wallonie-Bruxelles



Une déambulation à travers la ville de Grande-Synthe qui fut, en 2002, le lieu d'un meurtre raciste et au cours de laquelle se rencontrent la parole du tueur et celle des habitants aujourd'hui.

Pourquoi avez-vous choisi cette fusillade à Grande-Synthe en particulier ?

Je suis originaire du nord de la France et j'ai toujours eu envie d'y tourner. En 2011, il y a eu un appel à projets de la galerie de Grande-Synthe. Alors que j'étais en repérages, un homme a commencé à me raconter l'histoire d'un type qui avait parcouru la ville et tiré sur tous les arabes. D'autres l'ont rejoint en affirmant qu'il avait fait ce qu'ils voudraient tous faire. Je n'avais pas l'habitude

de ces discours décomplexés. J'ai parcouru la ville avec cette idée en tête, intrigué par cette histoire. Puis j'ai soumis un projet qui n'a pas été retenu parce qu'il ne portait pas un regard assez positif sur la ville. Mais j'ai choisi de continuer en me concentrant sur le tueur. On m'a souvent demandé pourquoi je ne m'intéressais pas plutôt à la victime – il a quand même tué un mineur qui n'avait rien à voir avec sa colère. Mais je trouvais ça facile : on s'identifie plus facilement à la victime qu'à celui qui commet le meurtre. Qu'est-ce qui fait qu'une personne passe d'une pensée xénophobe à un meurtre raciste, pourquoi passe-t-on à l'acte ? J'avais envie de vivre l'expérience, d'incarner le temps d'un film quelqu'un avec une pensée raciste. Je trouvais intéressant d'assumer que dans certaines circonstances, on peut tout doucement glisser vers ce type de comportement. Ça m'intéressait d'autant plus que j'ai vu une partie de ma famille, qui était militante syndicaliste de gauche, glisser petit à petit vers le vote Front National. Je voulais comprendre ce glissement et pourquoi j'y avais échappé.

Lors du montage, qu'est-ce qui a guidé la sélection des paroles du tueur ?

Les paroles dans le film sont réellement les siennes, je me suis procuré son dossier d'instruction. L'essentiel des textes est tiré de sa déposition et de sa première expertise psychiatrique, qui servait à déterminer si c'était un acte de folie ou un acte prémédité et conscient (thèse qui sera retenue par l'accusation). Dans la quarantaine de pages restantes sur les dix mille du dossier, j'ai choisi de me concentrer sur ce qu'il disait de la journée du meurtre et des jours qui l'ont précédée : qu'est-ce qu'il a fait et pensé ce jour là, comment ça s'est déroulé, quels propos il a tenu...

Comment est entrée la dimension urbaine dans un projet autant focalisé sur la violence ?

Je pars toujours d'un espace : ils produisent une sensation, on s'y sent plus ou moins à l'aise, parce qu'ils ont été conçus dans des buts particuliers. Grande-Synthe est une ville artificielle, construite après la deuxième guerre mondiale pour réindustrialiser la France. On y a implanté des usines, fait venir une main-d'œuvre étrangère et construit des logements n'importe comment et à la hâte. Une vraie hérésie architecturale. Ça a fonctionné tant qu'il y avait le plein emploi mais quand les usines ont commencé à fermer, les problèmes ont émergé, notamment parce que cet urbanisme a été mal pensé. Je ne vois pas comment des gens peuvent s'épanouir dans un tel environnement. C'est aussi pour ça que je voulais un contrepoint entre le son et l'image. On a filmé la ville paisible, l'été, par contre la bande-son est bruyante, sans moment de réel silence. En montant des plans d'architecture anodins avec une parole violente, je voulais montrer que cette ville produit ce genre de discours.

« On n'a pas de racisme dans le quartier. Tous, ils sont nés ensemble, ils ont grandi ensemble. [...] On se parle, on oublie tout. »

Pourtant, la ville ne produit pas un discours unique...

Non, il y a une multitude de discours. Il y a le tueur et son discours raciste envers les personnes issues de l'immigration, et des personnes issues de l'immigration avec un discours antisémite. Il y a des discours plus modérés en contrepoint de ces discours radicaux (comme les gens de la mosquée), qui continuent à croire qu'on peut former un seul et même peuple dans une même ville. Et il y a le discours de la fin dont je me sens le plus proche : il raconte qu'il y avait plus de mixité dans les années 1980 et déplore que chacun vive de son côté aujourd'hui. Pour moi c'est très simple, tant qu'il y a le plein emploi, il n'y a pas de problème. Dès qu'on manque d'emploi, il faut trouver un bouc émissaire qui sera les juifs pour les uns, les populations immigrées pour les autres... Quand on dit immigrées, la plupart sont là depuis plusieurs générations. Je ne vois plus l'intérêt de dire « français issus de l'immigration » par précaution, alors qu'ils sont juste français. La France est un pays en mouvement, qui a été envahi, colonisé puis qui a envahi, qui a colonisé, et pour moi c'est important d'essayer de comprendre cette crispation autour de l'identité nationale. A mon avis, c'est un tort de laisser cette question aux partis les plus extrémistes parce qu'elle est intéressante : comment aujourd'hui peut-on définir le fait d'être français en prenant en compte tous les changements qui se sont opérés ? Il faut une définition inclusive, comme le fait de parler une même langue, par exemple. Et il y aurait du travail à faire : dans le film, le français n'est pas bien maîtrisé et c'est un facteur de dissension. Mais ce n'est pas parce que les gens ont du mal à exprimer ce qu'ils pensent qu'ils ne pensent pas.

■ Propos recueillis par Stéphane Gérard.

UNE PARTIE DE NOUS S'EST ENDORMIE

MARIE MOREAU

COMPÉTITION INTERNATIONALE PREMIERS FILMS

2015 • France • 46'

Première mondiale

vendredi 20 mars, 16h00, cinéma 2

dimanche 22 mars, 15h45, petite salle + débat

mercredi 25 mars, 21h00, Luminor + débat



Entre bribes de parcours et rêves partagés, Une partie de nous s'est endormie tente de réveiller les trajectoires cachées d'un homme à la recherche de son identité.

Comment avez-vous rencontré Djilali? Quelles étaient vos intentions de départ ?

Je l'ai rencontré au cours d'une résidence d'artiste en Avignon dans un centre d'hébergement. Je souhaitais dresser un portrait des personnes rencontrées là-bas, sans savoir si j'allais faire un documentaire ou une installation. Je regardais beaucoup *Les Ménézies* de Velasquez à ce moment-là. En dérushant, j'ai compris que le film se trouvait dans les séquences tournées avec Djilali. Le directeur du centre m'avait invitée à résider au foyer pendant deux ans. A l'époque, je ne dormais pas bien la nuit; lui non plus. Il était sorti de prison, se shootait la journée et vivait la nuit. Nous avons commencé à discuter pendant ces nuits sans sommeil. A l'époque, je lisais Tobie Nathan et j'étais intriguée par l'interprétation des rêves. Très vite, Djilali m'a raconté les siens. Ces récits nous ont plongés dans une relation onirique, décalée et intime. De ce jeu de nous raconter nos rêves la nuit et de son désir d'entrer dans les dispositifs de filmage, nous avons glissé avec la caméra, vers la cour du centre d'hébergement, puis sous le pont jusque dans les entrailles de la ville.

Vous arpentez les rues avec lui à reculons et vous faites corps tous les deux, comme une danse. C'est le filmeur qui se laisse conduire par le filmé. Comment est né ce dispositif filmique ?

Pour être en mouvement, je voulais que l'on marche, que les couleurs et le paysage se découvrent doucement. Marcher le maintenant en éveil et devenait une manière de nous rencontrer. Très vite, il a pris la place de guide. « Vas-y, je surveille tes arrières ». Intuitivement, j'ai compris que ce mouvement serait le nôtre: un mouvement qui est à la fois celui du cinéma, celui de la mémoire, et des passages de sa vie. J'ai gardé cette contrainte, le plus souvent possible, pour sa douceur. Cette dimension onirique et singulière nous protégeait de la violence de ses expériences. On errait, on déambulait, on flânait. Je ne savais pas ce qui allait se raconter et m'interdisais de vérifier la véracité des propos. Ce qui nous réunit, c'est quelque chose de très rare, qui est dans l'imaginaire. Je pense que nous nous comprenons, sans savoir pourquoi ni comment.



Comment votre relation influe-t-elle sur l'écriture du film ?

Ce que racontait Djilali sur le travail du cinéma est juste. Il m'a beaucoup aidé. Aujourd'hui encore. J'ai toujours eu la sensation qu'il avait conscience des problèmes et des questions esthétiques que je me posais. J'ai pris ce qu'il m'apportait, sa manière de voir les choses. Il me parlait de Dante et de la Divine Comédie, alors que je cherchais à comprendre les chemins de l'errance. Je lisais Rêves de Walter Benjamin. Je voulais que l'expérience de Djilali soit comme le récit du rêve, qu'il l'interprète et nous réveille. Sa trajectoire est celle de l'ombre et de l'oubli. J'ai été marqué par l'usage qu'il fait des traitements de substitution comme une technique d'endormissement. Le film est à prendre à un niveau politique. C'est le risque d'une expérience de la pauvreté dont parle aussi Benjamin. L'expérience prend sa valeur si elle est racontée.

Dans *La Divine Comédie*, l'Enfer se présente comme un abîme en forme d'entonnoir. D'un no man's land, hors du temps et privé de lumière, l'espace du film s'ouvre progressivement, pour enfin laisser voir le ciel...

Oui, le film est construit en trois entités, comme des tableaux. J'avais envie que le film se construise comme un dédale, qu'il avance à travers les ruelles, les boyaux d'une cité. Je pensais au Minotaure et au labyrinthe. Le labyrinthe est le Minotaure. Avec la monteuse, on a pensé l'entrée et la sortie du film autour de deux ponts, comme si le film était un passage, un sentier, par lequel nous sommes passés pour raconter l'errance contemporaine.

Djilali m'a lu des extraits de l'Enfer, et du Purgatoire. Tout ça est venu comme une sorte de heureux hasard. Dans le geste documentaire, il y a quelque chose de l'ordre du braconnage: tu avances d'une manière intuitive, sans savoir ce qu'il va se passer exactement. A un moment il s'agit de poser un dispositif, un piège pour saisir une chose mystérieuse. Dans *Faust* de Sokourov, le diable est présenté comme un personnage qui louvoie tout le temps, arrive à passer du monde des vivants au monde des morts en contractant des pactes. C'est, je crois, ce qu'a vécu Djilali: un entre-deux infernal.

On termine le film en chanson (d'amour) avec Dick Rivers. Pourquoi l'accession au Paradis nécessitait-elle de passer la caméra à Djilali ? Il est temps de décliner votre vraie identité, Béatrice !

Oui, j'avais envie de finir sur un écran blanc: la sortie du tunnel. Mais je ne crois pas qu'il y ait de Béatrice!! Béatrice, c'est la béatitude! Dante doit se racheter et retrouver la béatitude. La réalité de Djilali est trop dure pour parler de rédemption, ou de paradis. Il aimait dire « Je me suis arrêté aux portes du paradis! ». En même temps, c'est beau, l'idée de le guider vers le paradis dans l'espace du film!

La camera, elle, est devenue un objet de partage. Elle ne nous a jamais mis à distance, elle a plutôt été la condition de notre rencontre. Les tournages étaient longs, il la prenait parfois pour me soulager. C'est ainsi qu'il s'est mis à filmer. J'aime sentir la présence

physique d'un corps qui regarde au travers d'une caméra et qui donne à voir avec son corps aussi. Une image est suscitée par le désir du regard et la mise en scène dépend de ce désir. Ainsi, c'est aussi par lui que l'on voit. Petit à petit, il a pu commencer à se raconter comme il le voulait. C'est parce qu'il y avait ce film qu'on a pu aller jusque-là dans notre relation. Depuis, Djilali filme sa vie avec son téléphone portable. J'aime les plans qu'il fait, leurs rythmes et leurs mouvements.

■ Propos recueillis par Alexandra Pianelli et Delphine Dumont

STRANNYE CHASTICY

DENIS KLEBLEEV

COMPÉTITION INTERNATIONALE PREMIERS FILMS

2014 • Russie • 51'

Première internationale

dimanche 22 mars, 18h45, Forum des Images, salle 100

mercredi 25 mars, 12h45, petite salle + débat

jeudi 26 mars, 21h00, Luminor + débat



La caméra embarquée de Denis Klebleev nous montre un choc des appréhensions du monde, et englobe son personnage de physicien parmi ces « étranges particules » qui peuplent notre espace.

Konstantin Anatolievitch est un homme doué d'un certain génie.

Comment vous est venue l'envie de le filmer ?

À la première rencontre, nous sommes allés prendre un café. Au moment de commander, le serveur lui a proposé plusieurs sortes de café – expresso, capuccino, macchiato ? – Kosta avait l'air perdu. Cela m'a intrigué qu'à 34 ans, il vive dans un monde si différent du nôtre. Il est physicien et travaille autour de questions scientifiques qui sont très complexes pour nous. Je ne suis pas sûr qu'il soit possible de penser d'une manière aussi abstraite que ne l'implique la physique quantique, et d'agir par ailleurs dans le monde de manière classique. Quant à la question du génie, c'est une question très compliquée pour moi. Est-il si talentueux, ou est-il juste un homme moyen ? Je n'avais aucun critère sur lequel me baser pour le savoir et je n'ai jamais su s'il était un génie ou pas ; en réalité, cette question m'importait peu. Il n'y a d'ailleurs pas de réponse dans le film. Chacun se fait son idée à ce propos.

« Mon idée avec ce film, c'était de montrer quelque chose de son quantum way of living »

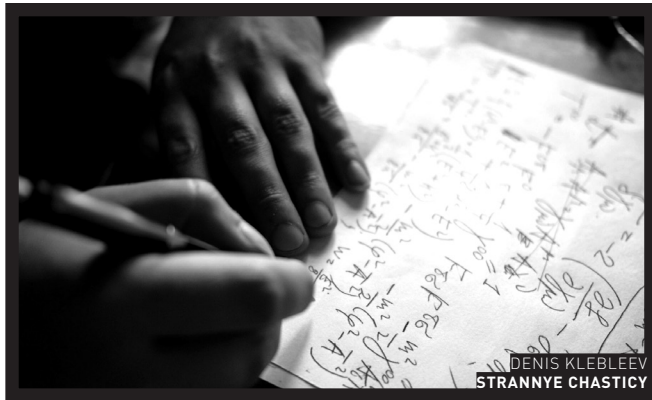
Vous filmez seul, avec une petite caméra. Les cadres serrés, la proximité de la peau, instaurent une intimité qui est précisément ce qui fait défaut aux échanges humains de Konstantin. Comment se sont élaborés ces partis pris ? Quelle place y tient le montage ?

Je filme avec un appareil photo à focale fixe qui prend aussi le son. L'aspect « non-professionnel » facilite les relations, les gens m'oublient plus facilement. Cela a aussi un impact sur le cadrage car la proximité des corps est nécessaire pour que les voix restent

audibles. Pour faire un gros plan, je dois me tenir très près physiquement. Autrement dit, le choix du matériel conditionne la nature des images. Pour ce qui est du montage, j'ai attendu neuf mois avant de commencer. Comme je travaille seul, je voulais me défaire de ce que j'avais ressenti lors du tournage pour porter un regard neuf sur les images. Je suis d'abord allé chercher mes souvenirs les plus prégnants, ceux qui me paraissaient les plus forts. À partir de ces séquences-là, j'ai construit des liens entre ces différents moments.

Pouvez-vous nous parler de votre position de « metteur en scène » ?

Konstantin parle beaucoup avec ses élèves du fait qu'en physique quantique, l'observateur et l'objet observé se confondent. En faisant ce film, j'ai vraiment réalisé qu'en filmant je modifiais le réel. Parfois je demandais à Kosta de jouer et parfois je le laissais faire. Ces questions m'ont suivi pendant tout le film. Mais au fond, changer les choses ou pas ne m'intéresse pas tellement... Cela dit, je trouve plus intéressant d'intervenir que de me contenter de rester un simple observateur... J'oscille entre les deux. J'ai demandé à Kosta de rendre les concepts de sa discipline plus compréhensibles, plus imagés, ce qu'il ne fait pas spontanément. Lorsqu'il compare la posture du physicien avec celle d'un voyeur épiant une femme par le trou d'une serrure, c'est moi qui l'ai poussé à le faire. Il est très talentueux en tant que « comédien de fiction »... C'est aussi moi qui ai initié la conférence sur la plage. C'est tombé pendant les préparatifs de la fête de fin de séjour. Pendant qu'il explique aux élèves le paradoxe du chat de Schrödinger, à l'arrière-plan, un cours de gym venu d'une autre planète parasite notre écoute. Sinon, de manière générale, je ne lui ai pas beaucoup parlé en le filmant. Par exemple, pour cette scène centrale au cours de laquelle Kosta révèle qu'il se sent comme un « poisson hors de l'eau », je pense que si je lui avais répondu, il ne serait pas allé aussi loin dans ses révélations sur sa solitude.



Au dernier plan du film, on trouve un écho du premier. Konstantin est filmé de dos, agitant étrangement ses bras pour dissiper des oiseaux, lui qui dissipait des moustiques au début... À l'échelle du film comme à celle de presque toutes les séquences, il semble que l'on tende toujours à laisser Konstantin à sa (grande) solitude... Et c'est par un plan fixe que le film se termine : il s'éloigne, et cette fois vous ne le suivez pas. Pour moi il était important de montrer cette solitude. À aucun moment je n'ai prétendu être son ami, je ne voulais pas qu'il me parle comme il aurait parlé à un proche. J'ai gardé mes distances volontairement. Par exemple dans la scène du couloir, quand il fait allusion aux filles et aux garçons en liant leurs comportements aux lois de la physique classique j'avais décidé de le laisser errer dans ce couloir et de m'éloigner de lui. Mais comme si une corde nous reliait, il a été attiré dans ma direction, comme aimanté par la caméra. Cette « corde » invisible est un ressort qui nous lie :

lorsque l'un de nous s'éloigne, l'autre revient vers lui... J'ai eu du mal à choisir le dernier plan. Après avoir monté ce film et cherché à distinguer ce qui est classique de ce qui est quantique, je voulais une fin plus abstraite qui corresponde au côté quantique de Kosta. Le plan de fin a été filmé plus de six mois après le tournage. Kosta avait pris du poids, il avait une barbe et des cheveux longs. Cependant, c'est le moment qui m'a semblé correspondre le mieux à ce que je cherchais. C'était une manière de rompre cette corde qui nous avait liés pour le laisser partir, seul.

■ Propos recueillis par Hélène Audoyer et Charlotte Dufranc

IN THE UNDERGROUND

ZHANTAO SONG

COMPÉTITION INTERNATIONALE

2014 • Chine • 90'

Première mondiale

mercredi 25 mars, 21h00, petite salle + débat

jeudi 26 mars, 10h30, Centre Wallonie-Bruxelles

samedi 28 mars, 14h30, cinéma 1 + débat



Un cinéaste plonge avec les mineurs au plus profond de la terre dans un quotidien fait d'explosions, d'eaux ruiselantes et de poussière. A la surface, entre les ouvriers et leurs femmes, les écarts se creusent et la vie suit son cours.

Pouvez-vous nous raconter ce qui vous a conduit à faire In the underground, votre premier film ?

C'est effectivement mon premier film. Avant cela, entre 1998 et 2008, j'ai réalisé en tant que journaliste 270 reportages pour la chaîne officielle CCTV1. J'ai animé une émission intitulée *Ouvrier actuel*, pour laquelle j'ai beaucoup rencontré la classe ouvrière moderne. Mais c'était la chaîne officielle. J'avais des contraintes esthétiques et de durée. Le temps était venu pour moi de faire mon propre film.

Comment avez-vous choisi la mine de Sunzhuang Colliery ?

J'avais réalisé un documentaire qui retraçait toute l'histoire de l'exploitation du charbon en Chine. J'étais en contact avec le syndicat de la mine qui m'a fait visiter une centaine de mines. Celle de Sunzhuang a retenu mon attention car elle est gérée par l'Etat et a connu une période de prospérité. Mais aujourd'hui, bien qu'elle soit épuisée, les ouvriers continuent à extraire du charbon dans une partie très difficile à exploiter. C'était là qu'il y avait pour moi quelque chose à raconter.

Quelles ont été vos difficultés pour obtenir une autorisation de tournage ?

Il est normalement interdit de filmer dans la mine et difficile de filmer le travail en Chine en général. Mais grâce à mes liens avec le syndicat et mes nombreux reportages, j'ai pu faire ce film. Je suis dans le système, et j'ai donc bénéficié d'un certain réseau. De nombreux excellents documentaristes en Chine ont le même parcours que moi et travaillaient avant au sein du système.

Comment avez-vous abordé les prises de vue dans la mine et défini l'image du film ?

Au quotidien, les mineurs font face à des catastrophes : infiltrations, explosions, particules ou effondrement du plafond. En ce qui me concerne, j'avais un bon bagage sur l'auto-protection. Mon problème pendant le tournage était que nous étions constamment dans des tunnels étroits, j'avais peu d'espace pour filmer et je ne me déplaçais pas aussi rapidement que les ouvriers. Je filmais à deux caméras avec un assistant. Il s'occupait des plans d'ensemble et moi je suivais de plus près les ouvriers. J'ai créé un dispositif de tournage : une barre où fixer la caméra, le micro et une lampe à LED, ce qui nous a permis de travailler plus particulièrement la lumière des plans.



Le film montre à la fois des éléments d'une culture de classe et les individus derrière les ouvriers : pouvez-vous nous parler de ce choix et de celui de suivre deux mineurs en particulier ?

Quand j'ai commencé le tournage, je ne me suis pas demandé si je devais suivre le groupe ou les individus. Je voulais surtout filmer la classe ouvrière et ses rituels collectifs. Quand tout le groupe récite en chœur le règlement, c'est quelque chose de très fort. Ensuite, j'ai suivi plusieurs ouvriers et c'est au montage que j'ai choisi de garder Xiao Cao et son chef d'équipe, Zhou Xiuzhi. Le chef est pour moi très représentatif et Xiao Cao était le plus jeune de l'équipe. Il n'avait que 24 ans et venait de se marier. En Chine, c'est difficile pour les mineurs de trouver une femme et de fonder un foyer car il faut acheter un appartement. Xiao Cao a fait tout cela.

Qu'est-ce qui a orienté votre film sur le quotidien des mineurs, leurs difficultés avec leur famille et au final le sens de la vie ?

Les romans occidentaux ont été traduits en Chine dans les années 1980 et j'ai eu la chance de lire Sartre et Freud quand j'étais au lycée. J'ai été touché par le courant existentialiste. C'est inhabituel car ça ne correspond pas au système de valeurs véhiculé chez nous. Quand j'ai rencontré ces mineurs, j'ai eu envie de questionner leur existence, comment ils vivent, et survivent dans leurs conditions.

Comment avez-vous obtenu les séquences intimes avec les compagnes des ouvriers ? Y a-t-il une part de mise en scène ?

Jean Rouch a écrit sur l'intervention de la caméra dans la vie réelle. Il m'a fait comprendre que devant la caméra, non seulement les gens ne se dissimulent pas, mais qu'ils se montrent encore plus réels que d'habitude. Xiao Cao est devenu un ami pendant le tournage. Il m'avait confié ses soucis avec sa femme. Son chef m'avait dit que s'il gardait tous ses soucis, cela allait avoir un impact sur son travail, il serait moins concentré et pourrait avoir un accident. A la suite de cela, je l'ai poussé à se réconcilier avec sa femme. C'est lui qui m'a invité à assister à leur conversation. Comme il m'avait déjà tout raconté, il faisait moins attention à ma présence et à celle de la caméra.

Le film est structuré par les descentes des ouvriers à la mine et des scènes en surface avec leurs familles, avec une symbolique autour de la vie et de la mort. Comment avez-vous construit votre film au montage ?

Je voulais surtout parler de la condition existentielle de l'être humain. En filmant la mort et la naissance, je voulais montrer que la vie était cyclique. Qu'est-ce qu'on peut percevoir et espérer dans la répétition du quotidien ? Le dernier plan du film, la naissance de l'enfant, est pour moi le signe d'un espoir. J'espère que les conditions vont s'améliorer pour la prochaine génération.

Votre film va-t-il pouvoir être diffusé en Chine ?

Je travaille à ce qu'il passe la censure, mais c'est difficile.

■ Propos recueillis par Dorine Brun, traduits par Xinyu Zhou.

LES FORÊTS SOMBRES

STÉPHANE BRETON

COMPÉTITION INTERNATIONALE

2014 • France • 52'

Première mondiale

samedi 21 mars, 15h15, petite salle + débat

jeudi 26 mars, 21h00, cinéma 1 + débat

vendredi 27 mars, 14h00, Luminor



Une immersion dans un lieu sombre auprès d'hommes profondément seuls. Univers obscur au sein duquel Boris, envers et contre tout, tient encore debout.

Qu'est-ce qui, au pied de ces montagnes, vous a donné envie de faire ce film ?

Ça fait un petit moment que je voyage en Russie. Il s'agit d'un univers à la fois très proche du notre mais aussi très différent car on a l'impression que tout est éloigné, que tout court à sa perte. On y voit des gens dont la vie est très difficile mais qui en même temps restent d'une grande force d'âme et d'une grande bonté. J'aime me confronter à des situations troublantes, et douloureuses, mais où les gens se tiennent debout. Je suis allé à la rencontre de cette petite population autochtone qui s'effiloche, au bord du monde. J'y ai vu des gens qui n'ont rien ; et si ce monde me semblait obscur je l'ai aussi trouvé très beau. J'ai connu Boris un peu tard. J'ai passé quelques jours là-bas et ce que j'ai vu et vécu m'a à la fois mis à distance et intrigué. J'ai senti qu'il y avait là quelque chose à approfondir...

Vous voulez montrer des gens debout mais votre travail sur les couleurs du film révèle un décor froid et triste, comme une impression désespérée...

J'aime bien les films tristes et si j'apprécie d'être le témoin de situations désespérées, dégradées, c'est parce que je veux tirer une leçon sur la solidité dont font preuve les gens. J'ai toujours aimé réaliser des portraits et filmer des personnages restant dignes face à des situations difficiles. C'est souvent triste, mais ce ne sont pas des films dépressifs car j'essaie d'y intégrer une certaine dose d'humour. Les films misérabilistes ne m'intéressent pas, je me méfie de la compassion. Regarder dans les coins d'ombre à quoi la vie humaine ressemble me passionne. L'ambiance, travaillée à l'éta-

nage, a été recherchée dès le tournage. J'ai voulu filmer avec une caméra qui crée une image très riche en couleurs tout en gardant une belle qualité malgré le grain élevé que je souhaitais avoir. Une qualité rêveuse, intérieure. Je trouvais que cette image salie s'adaptait parfaitement à l'ambiance de cet endroit perdu.



Vous nous faites partager l'univers d'hommes profondément seuls pour qui la vie ne semble pas avoir beaucoup de sens et pour qui l'alcool paraît être le meilleur compagnon. C'est comme s'ils tentaient d'échapper à leur propre existence sans réellement y parvenir...

Ils y arrivent un peu quand même. L'alcool est terrible car il est bon et mauvais à la fois. Bon, car à petites doses il ouvre, réchauffe et fait rire. Mauvais, car c'est la pire servitude qui soit pour ces hommes qui prennent des cuites qui durent parfois plusieurs semaines, voire des mois. C'est ce qu'ils appellent le *zapoï*, une espèce de plongée dans les abysses. À la manière russe, ils boivent des jours et des jours et ils ne touchent plus terre. Ils se réveillent malheureux et mécontents d'eux-mêmes. Les alcooliques ont cette espèce de joie factice qu'ils ne peuvent pas s'empêcher d'embrasser mais qui, quand elle retombe, se transforme en désespoir. Boris ne peut pas s'empêcher de boire. Or, la descente est terrible.

« La solitude est peuplée de choses que l'on fabrique. »

Vous êtes-vous senti seul lors de votre expérience auprès de ces hommes ?

La solitude fait partie du processus. C'est pour être dans un face à face que je préfère tourner seul. De cette manière, les gens s'ouvrent assez vite. Je ne fais jamais d'interviews lors de mes tournages, je ne parle pas beaucoup et je laisse les choses se présenter. Ça prend du temps, mais c'est convaincant pour les gens que je filme. C'est la seule manière d'obtenir quelque chose. Ils ont tous accepté que je sois là, une caméra au bras du matin au soir. Si c'est le cas, c'est parce qu'ils m'ont préalablement accepté en tant que personne, sans caméra. Après trois mois, les gens voient à quoi vous ressemblez, votre position, votre attitude, votre façon de les regarder... Un film n'est possible que si cela leur convient.

Pourquoi avoir choisi un acteur pour nous faire connaître Boris ?

Ces gens m'ont raconté beaucoup de choses, mais leurs paroles d'hommes bourrés n'étaient pas utilisables au montage. J'ai pensé faire appel à Denis Lavant. Avec sa voix râpeuse, qui m'échappe. C'est comme un aveu de Boris qui ne serait pas dit par lui. Cette voix permet de rentrer dans le personnage et d'en sortir. L'idée du film était de voir depuis l'extérieur ce petit coin du monde, beau et fascinant, tout en partageant une certaine intériorité. Or, créer de l'intériorité avec une caméra c'est difficile. Il est impossible de filmer des pensées, nous pouvons juste filmer des paroles, des mains, des cigarettes...

■ Propos recueillis par Milaine Larroze Argüello

Retrouvez les articles du journal sur
blog.cinemadureel.org

RÉDACTION Lyloo Anh, Hélène Audoyer, Dorine Brun, Zoé Chantre, Charlotte Dufranc, Delphine Dumont, Stéphane Gérard, Mahsa Karampour, Milaine Larroze Argüello, Stéphane Lévy, Marjolaine Normier, Maïté Peltier, Alexandra Pianelli, Amanda Robles, Jean Sebastian Seguin
COMITÉ DE RÉDACTION Gauthier Leroy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier
MAQUETTE Léa Marchet **ASSISTÉE DE** Georgia Nikologianni
CONTACT lejournaldureel@gmail.com

 **Bibliothèque**
Centre publique d'information
Pompidou

CNRS images /
Comité du film ethnographique