

du
numéro 02

réel

samedi 10 mars 2007

Nous sommes nés pour marcher sur la tête des rois.

Vincent Sorrel.

Dimanche 11 mars, 16h30, Cinéma 1
Vendredi 16 mars, 20h30, Petite salle – débat.
Lundi 19 mars 10h30 Hôtel de ville.

C'est une île au large de l'Ecosse, Eigg. Ses habitants viennent de la racheter en commun au seigneur héréditaire, le landlord, et tentent de s'organiser, d'attirer de nouveaux îliens, même si le travail manque et que le climat est ingrat. Eigg devient chez Vincent Sorrel un isolat où s'expérimentent et s'incarnent un rêve insulaire, et le rêve politique, et le rêve d'un film qui n'ont pu être tout à fait réalisés, mais qui existent malgré tout.

Comment vous est venue l'idée du film ?

Ça n'est pas très glamour, mais c'est un article dans Géo... Mais l'idée de l'île est plus ancienne : j'ai commencé à orienter mes choix de cinéma vers le documentaire à la vue de *Pour la suite du monde* [Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, 1962, sur l'île aux Coudres], de *L'Homme d'Aran* [Robert Flaherty, 1932-1934, sur l'île d'Aran]. Sur chacun de mes films, instinctivement, j'ai recréé des îles. L'un, c'est un alpage itinérant en montagne, un peu à part. L'autre c'est dans la forêt en Pologne. C'est entre autre la dimension épique de ces films que je tente de retrouver.

Comment s'est construit le projet ?

Le film devait porter sur une autre époque, sur la construction d'un ferry, mais cela n'apparaît pas dans le film, parce que lors du tournage le ferry est construit depuis longtemps : la production a mis tellement de temps à se monter qu'on a mis moins de temps à faire le quai qu'à faire le film ! Je suis arrivé à un moment où on était devant un état des lieux. Et même s'il y a un autre projet qui se dessine dont on parle un peu dans le film, l'histoire du projet électrique, c'était une grosse déception : je me trouvais dans une situation où je devais moi-même faire avancer un récit alors que je cherchais à ce que soient les personnes qui fassent avancer le projet.

Votre film a vraiment une dimension politique, parle de mise en commun des terres, de développement durable, etc.

Ça nous excite tous ces histoires-là, même si en définitive ça n'est pas si extraordinaire que ça. Le propriétaire s'appelle le landlord. Mais en définitive ça ressemble à une petite commune telle qu'on la trouverait chez nous. Ce qui rend les choses très épiques, c'est

de passer d'un état de fait féodal à une sorte de modernité dans l'organisation. L'histoire d'Eigg a d'ailleurs déclenché pas mal de choses en Ecosse. Après la création du Parlement écossais en 1999, la réforme de la terre a été son premier chantier – le film a été tourné en 2005. Mais l'expérience d'Eigg a été très décriée, car le lobby des propriétaires terriens est très fort en Grande-Bretagne. Les reportages étaient orientés : ils utilisaient une situation où l'alcool est présent... Les îliens « jouent » avec les minima sociaux, c'est pourquoi ce n'est pas une image aussi parfaite d'une communauté traditionnelle qui reprend la gouvernance de sa terre pour la travailler. Mais du coup, quand on est venu tourner, il y a eu un accueil assez froid, même en connaissant les gens, à cause de ces expériences avec la télévision qui avaient été désastreuses. Maintenant ça a changé un petit peu, on reconnaît qu'il y a le projet électrique qui se monte, on reconnaît que ça fonctionne, Eigg est devenue « exemplaire ».

« Eigg » c'est aussi « egg », l'œuf original...

Oui. Dans le film il y a une séquence avec deux personnes qui produisent des œufs, et j'avais imaginé une image avec un œuf qui roule, à sa manière. Mais au montage ça ne marchait pas. En fait Eigg ça vient du gaélique, ça veut dire la dame de nage, c'est la pièce où on met la rame, elle a la même forme que l'île.

En même temps vous n'hésitez pas à filmer un des habitants qui est contre le Trust et aurait préféré rester sous la coupe du landlord.

Des journalistes sont venus voir tout de suite cet homme, Ian Campbell. Mais il amenait beaucoup de complexité, et c'est un personnage qui devient attachant malgré le discours qu'il tient. Je suis très content de cette rencontre. Alors, bien sûr c'est une île, tous les gens sont au courant de ce qu'on fait. Ça a créé des tensions à partir du moment où on est allé le voir, tout le monde savait ce qu'il allait raconter. Puis on a pu en parler un petit peu. C'est compliqué, parce que ce Ian Campbell a pas mal profité du système du lord, et puis il y a ce conflit autour des crofts, ces terres louées et qui ne peuvent être vendues. Sur Eigg, il y a des gens comme Ian, qui était chauffeur de bus à Glasgow, qui ont fait leur vie ailleurs et qui reviennent pour essayer de découper leur terrain et le vendre en petits morceaux, alors que la communauté essaye de créer de nouveaux crofts, de les louer pour de jeunes familles. Sur Eigg trois crofts ont été créés, et c'était la première fois depuis plus d'un siècle en Ecosse que ça arrivait : bon an mal an, avec toutes leurs difficultés, il y a vraiment une idée d'invention sociale.

Cette dimension politique était importante pour vous ?

Oui, a posteriori je me rends compte que ce qui m'intéresse c'est le projet de vivre ensemble. Et puis je m'intéresse également à l'ethnologie, donc l'île, l'Etat plus ou moins primitifs sont des choses qui me parlent même s'il y a une confrontation avec la modernité. Je sais que j'ai au fond de moi-même une attirance pour ce type d'endroits reculés qui sont des micromondes.

Et puis quand vous parlez du film vous parlez d'utopie...

L'Utopia de Thomas More est justement une île. Vous aviez cela en tête pour le film ?

Oui, et *La Tempête* de Shakespeare aussi. Au début du projet ça s'appelait *Nous sommes nés pour marcher sur la tête des rois*, parce qu'on était beaucoup plus proche du moment où l'île avait été rachetée par ses habitants. En fait dans *La Tempête* il y a une réplique où Prospero dit « *Nous sommes de l'étoffe dont sont tissés nos rêves* ». J'ai hésité longtemps à changer le titre, car le second parle peut-être mieux de ce qu'est le film aujourd'hui.

Vous avez tenté d'exprimer la rigueur des éléments dans votre film...

C'est quelque chose que j'avais décrit surtout par l'écriture : dès que j'étais arrivé je m'étais confronté à la nuit noire – on est dehors et on n'arrive pas à avancer – à l'humidité, sur les lunettes, sur les optiques de l'appareil photo, et puis le vent, la pluie... On est obligé de faire attention là où on pose les pieds, là où on marche. Il fallait que je prenne mes dispositions pour évoluer physiquement sur l'île. D'ailleurs souvent dans les discussions que j'ai pu avoir avec les gens, ils parlaient de cette attention qu'ils ont au lieu, une sorte d'attachement très fort alors qu'ils n'en sont pas originaires. Et ça c'est lié aux conditions : obligatoirement, on est ancré.

Vous filmez même l'eau qui vient balayer l'optique de la caméra...

En fait c'est difficile à filmer la pluie. Il pleut beaucoup plus qu'on peut l'imaginer en voyant les images. Donc c'est le résultat qu'on filme : la flaque, etc. Il faut dire que mes précédents films étaient tournés en pellicule, il y avait un véritable travail d'image. Pour celui-ci j'avais réellement envie de travailler une histoire de texture, ce que j'avais déjà fait en photo pour la préparation. Mais le projet a très clairement changé de production, c'est devenu un France 3 région : le fait de devoir tourner en vidéo, et la nécessité de raconter une histoire ont fait que les aspects originels qui devaient être beaucoup plus présents dans le projet, avec le côté épique, fantastique du territoire en lui-même, disparaissent.

Le côté fantastique c'est ce qui vous a poussé à filmer la première scène dans la grotte avec les tombes des anciens villageois massacrés de l'île...

Cette séquence est uniquement dans la version longue. Elle a amené trop de complexité pour le diffuseur télé.

Et ils ont changé le titre aussi ?

Non, j'étais étonné. Les films que j'ai faits avant étaient beaucoup plus libres. La version télé est différente aussi, car elle est couverte par une voice over qui non seulement traduit mais aussi présente chaque personnage. C'est un format qui a été imposé par France 3 pour la version télédiffusée.

Pourtant il n'a pas dû coûter très cher ?

Non... de la même manière, on nous dit que tourner à deux est un luxe. Or, je crois qu'un film se fait à plusieurs. J'ai vraiment besoin de me poser dans le regard des autres. Avec François Waledisch, l'ingénieur son, c'était un bonheur de marcher ensemble sur cette île. C'est très important les personnes avec qui on est, dans la rencontre filmée, et aussi dans notre manière de rencontrer les choses. C'est quelqu'un qui à chaque fois était fasciné comme moi par la rencontre. Dans ce projet-là comme dans les autres, pour

moi il y a une idée de croyance dans ce que l'autre peut engendrer, peut faire, peut aimer ou ne pas aimer, jouer ou ne pas jouer : j'ai besoin d'y aller avec quelqu'un qui croit.

Justement, c'est aussi au niveau du son que votre fascination pour les éléments s'exprime. Vous coupez le son de la mer avant de le remettre, on a l'impression d'un rapport amoureux...

Oui, c'est un peu l'écoute désirante. Je choisis ce que j'ai envie d'entendre à tel moment.

Vous évoquez aussi le chant du sable d'Eigg quand on marche dessus... mais c'est un son qu'on n'entend qu'à la fin.

Au moment où la voix en parle, on entend siffler dans les bacs à mouton. Il y a plusieurs fois un son qui pourrait être celui du sable : l'idée était plutôt de le distiller et de ne le donner à écouter qu'à la fin. En fait j'y suis allé plusieurs fois, mais il faut des conditions très particulières pour l'entendre. La première fois que je l'ai entendu, c'est le jour où on a tourné. Avant, c'était trop humide.

Est-ce que vous aimez votre film ?

J'avais cette volonté d'aller vers une forme plus cinématographique, vers une idée de durée des plans, de travailler avec le son, et de donner du temps faible avec la rencontre. Dans

*** Mais Antonov voyait un signe de la victoire future dans le fait que la guerre n'était pas en mesure de tout séparer brusquement en amis et ennemis ...**

le film, j'ai l'impression qu'il y a une efficacité qui est un peu trop forte de la rencontre filmée. Ce que je voulais c'est qu'on puisse se poser la question : est-ce que cette île existe vraiment ? Donc il y avait une déception par rapport au réel, et en même temps à chaque fois j'étais surpris, il y avait des sortes de cadeaux qui arrivaient... c'est comme cette histoire des tombes. Je voulais filmer dans le cimetière les moutons au milieu des tombes, avoir ces images un petit peu lyriques. Mais les moutons, quand on arrive à moins de trente mètres, s'en vont : l'image n'existe pas.

Et puis quand je suis allé voir Ian, j'ai vu ces tombes de son père et son frère : je lui ai posé la question, il m'a dit « ben oui, c'est parce que les moutons se frottent contre, et elles sont tombées ». Et tout d'un coup, par rapport à ce que je voulais montrer avec une image un peu figée, les personnes m'amenaient une histoire encore plus fantastique. Le conflit entre le projet écrit du film donnant des envies de fictions et les surprises du réel nous surprend toujours, va plus loin que ce que nous avons imaginé, et nous dépasse. ■

✎ Romain Lecler

Nisida, grandir en prison

de Lara Rastelli

Compétition internationale

Samedi 10 mars 18h Cinéma 1

Mercredi 14 mars 18h15 Petite salle

Jeudi 15 mars 12h Centre Wallonie-Bruxelles

De mai 2003 à septembre 2004 Lara Rastelli filme quatre jeunes garçons incarcérés sur la petite île de Nisida, où se trouve une prison pour mineurs. Dans cet institut, au delà duquel se dévoile la beauté merveilleuse des sons et des couleurs de la baie de Naples, le film se construit avant tout comme progression d'un rapport humain entre le metteur en scène et ses sujets. Il n'est accordé à la caméra la possibilité de filmer ni les cellules, ni les visages. Néanmoins, très vite, chacun d'eux se caractérise par le chemin et les espoirs qui l'animent. Dans ce parcours de dévoilement



d'une identité, qui prend le temps pour s'accomplir, la voix se fait outil de recherche et de confession.

Un film qui est un travail ensemble, comme le sont tous les ateliers de la prison, et qui ne cache pas la participation d'une cinéaste, qui cherche avant tout à comprendre si un champ d'action et de réflexion reste possible pour un adolescent enfermé entre quatre murs, quelle que soit sa faute. La caméra alors observe et enregistre, attend de découvrir ou d'être déçue, de créer des images comme témoignage d'une (in)conscience peut-être au travail.

Partons du projet. D'où est née l'idée, ou l'exigence, de faire un film sur une prison pour mineurs ?

J'ai toujours été intéressée par la problématique des prisons, et du manque de liberté. L'idée de base était avant-tout un questionnement philosophique : est-t-il juste que des mineurs soient emprisonnés ?

Comment as-tu choisi tes personnages ?

La direction de la prison nous a imposé plusieurs contraintes, entre autres celle de choisir elle-même les sujets. Ça a été dur à accepter. J'ai alors demandé des personnes avec des peines longues, pour avoir le temps de les connaître et de travailler avec eux. Enzo et Ali faisaient partie des trois garçons que la direction m'a présenté. Rosario et Samir sont arrivés après, quand Ali est parti. Ils voulaient fortement participer au film, et dès le début, moi je voulais un étranger dans le groupe.

Qu'as-tu fait pour développer un rapport avec eux ?

On a organisé plusieurs ateliers. Pour le premier, j'ai pensé leur faire réaliser leur propre film sur quelqu'un de leur entourage : par chance ou par intuition, on est tombé sur le chef cuisinier, une personne exceptionnelle. Cette expérience a surtout permis aux garçons de comprendre comment s'organisent le tournage et le montage d'un film. Je crois que leur annoncer simplement : « Je vais faire un documentaire sur vous » n'aurait eu aucun sens.

Un autre atelier est celui des masques : l'idée résout l'exigence d'un face à face qui se ressent fortement dans les premières minutes du film.

Vu que je ne pouvais pas filmer les visages, j'ai commencé à réfléchir à quelle grammaire cinématographique je pouvais utiliser : gros-plan, contre-jour, plans très larges. Mais cela ne me suffisait pas.

Quand j'ai proposé l'idée des masques, tout le monde a réagi très violemment. Bien sûr il s'agissait d'une contrainte, pour moi et pour eux. Mais ça fait aussi partie de l'histoire de la prison, un lieu où l'identité est la première chose qui est annulée.

Il faut aussi dire qu'en vérité chaque masque est différent, et pour moi ces masques, c'est eux : Enzo a ces longs sourcils ; Rosario, qui n'avait pas participé à l'atelier, a choisi un masque représentant un ciel avec des barreaux devant, et c'est son histoire.

Les ateliers font partie du programme de rééducation. Il y a une scène dans la classe par rapport à cette thématique.

Oui, la leçon sur la constitution, c'est moi qui l'ai proposée. Ces adolescents pensent que tout le monde se désintéresse d'eux, qu'ils ne font pas partie de la société. C'est une scène-pilier de tout le film : l'enseignante explique l'étymologie de la parole « éducation », qui veut dire porter dehors ». L'article de la constitution parle de « ré-éducation », et pourtant ces garçons sont enfermés dans une prison. C'est paradoxal. Pour moi il s'agit d'une réflexion très importante.

Quelques scènes – et dans la classe aussi – laissent deviner la violence des garçons entre eux. Pourquoi ne jamais montrer

dans le film ces moments de tension ?

Les moments de tension existent, mais surtout dans les cellules, et en vérité ils sont bloqués assez rapidement. Des 120 personnes qui travaillent à Nisida, 60 sont des agents, ce qui signifie qu'il y a pratiquement un agent et demi par détenu.

Mais de ne pas faire voir vraiment ce haut niveau de surveillance, c'est un choix pour le film. Que voulais-tu montrer exactement de la prison ?

Oui, c'est un choix. Mon premier intérêt était envers les garçons. Si j'avais filmé les agents, je leur aurais donné trop d'importance. Dans le questionnement philosophique dont je parlais au début, je me posais une question à laquelle ces garçons, et pas la prison, devaient répondre.

Une question que tu arrives finalement à poser directement.

Oui, et c'est peut-être là que j'ai senti un vrai détachement avec à eux. Personnellement j'aurais aimé qu'ils prennent conscience de l'endroit où ils vivaient.

Ça m'a étonné de voir qu'à la suite d'un rapprochement important entre eux et moi, à ce moment du film, une

nouvelle distance conceptuelle s'est imposée entre nous.

La scène du mesurage de la prison était aussi fonctionnelle à la prise de conscience que tu aurais souhaité entrevoir ?

Oui, ça faisait partie de l'atelier de la maquette. J'avais pensé à cet atelier précisément pour trouver le moyen de leur faire parler de la prison. Mais là aussi ils ne prennent pas conscience : quand finalement ils arrivent à faire le mesurage, ils n'en tirent absolument aucune conclusion. La seule conscience qu'ils ont de la prison est : « J'ai commis des erreurs, alors je paye ».

Il y a plusieurs plans de la nature, de sa beauté, qui sont fortement en contraste avec l'environnement pénitentier.

Le contraste avec les murs et les barreaux, qui pour moi sont les vrais éléments de violence, est tout simplement un contraste qui existe. Personnellement, j'ai vite résolu mes doutes quant à savoir s'il était mieux de faire vivre des adolescents dans un endroit où la beauté rentre avec une telle force, plutôt que dans une prison normale : je crois que la beauté ne fait jamais de mal.

Tu participes aussi beaucoup à l'action avec la voix, tu poses des questions, et tu demandes souvent de répéter. Est-ce une façon, encore, de les amener à parler ?

Oui. Ce qui m'a vraiment étonné dans le film, ça a été de voir comment ils sont arrivés à la parole. Au début, leur façon de communiquer était très essentielle : « oui, non, j'aime, j'aime pas, c'est beau, c'est moche ». Peut-être la chose la plus importante qui s'est passée pendant le tournage, a été pour moi de réussir vraiment à parler avec eux, et de les entendre composer des phrases.

Crois-tu que la caméra ait favorisé cette parole, les échanges entre vous ? Ou qu'elle a plutôt créé des inhibitions ?

Ce qui inhibait, c'était plutôt d'avoir un agent à côté pendant qu'on faisait un entretien. La caméra faisait partie de la situation globale, c'était moi.

Le moment avec Rosario est une des plus belles choses que j'ai faites dans ce film. Il s'agit d'un entretien de 40 minutes, où chacun de nous deux est complètement soi-même. On savait que c'était peut-être la dernière fois qu'on se voyait et c'est vraiment le moment où les masques tombent. C'est pour ça que dans le film c'est la séquence qui prépare le dévoilement final. ■

Lucrezia Lippi

* Citation d'Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*

CINEMA 1

12h00 A
Deutschland im Herbst
L'Allemagne en automne
 Alexander Kluge, 123' (vostf)

14h30 A
Meiers Nachlass
L'Héritage de Meier
 Walter Heynowski et Gerhard Scheumann, 21' (vostf)
Rangierer
Aiguilleurs
 Jürgen Böttcher, 45' (sans dialogue)
Kehraus
Du balai!
 Gerd Kroske, 27' (vostf)

16h00 C
Giac mo la cong nhan
Rêves d'ouvrières
 Phuong Thao Tran, Viêt-nam, 58' (vostf + english subtitles)
Match made
Un bon mariage
 Mirabelle Ang, Singapour, 48' (vostf + english subtitles)

18h00 C
Nisida, grandir en prison
 Lara Rastelli, France, 100' (vostf + english subtitles)

20h30 C
Maxi xuexiao
L'Ecole de cirque
 Guo Jing et Ke Dingding, Chine, 100' (vostf + english subtitles)

CINEMA 2

14h30 A
Am Siel
Au bord du chenal
 Peter Nestler, 13' (vostf)
Aufsätze
Rédactions
 Peter Nestler, 10' (vostf)
Von Griechenland
De la Grèce
 Peter Nestler, 28' (vostf)
Einleitung zu Arnold Schoenbergs
«Begleitmusik zu einer Lichtspielszene»
Introduction à la «Musique d'accompagnement pour une scène de film» d'Arnold Schoenberg
 Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 15' (vostf)

Pause

Reprise à 15h45

Jeder ein Berliner Kind
Bière pour tous
 Harun Farocki, 4' (vostf)
Die Worte des Vorsitzenden
Les Citations du président
 Harun Farocki, 3' (vostf)
Farb test - die Rote Fahne
Essai couleur : drapeau rouge
 Gerd Conradt, 11' (muet)
Oskar Langenfeld 12 x
Oskar Langenfeld douze fois
 Holger Meins, 13' (vostf)

16h30 DA
Geschwindigkeit
Vitesse
 Edgar Reitz, 12' (sans dialogue)
Ich denke oft an Hawaii
Je pense souvent à Hawaï
 Elfi Mikesch, 85' (vostf)

18h30 A
Das bleibt, das kommt nie wieder
Ca reste et ça ne reviendra pas
 Herbert Schwarze, 82' (vostf)

21h00 A
Die Mauer
Le Mur
 Jürgen Böttcher, 96' (vostf)

PETITE SALLE

14h00 A
Brutalität in Stein
Brutalité dans la pierre
 Alexander Kluge, 12' (vostf)
Lehrer im Wandel
Enseignants en mutation
 Alexander Kluge, 11' (vostf)
Protokoll einer Revolution
Procès-verbal d'une révolution
 Alexander Kluge, 12' (vostf)
Nachristen von den Stauffern I und II
Nouvelles des Hohenstaufen 1 et 2
 Alexander Kluge, 24' (vostf)
Die Menschen, die das Stauffer-Jahr vorbereiten
Ceux qui préparent l'Année Hohenstaufen
 Alexander Kluge, 40' (vostf)

16h00 A
Industrie-Fotografie
 Harun Farocki, 44' (vostf)
Single, eine schallplatte wird produziert
Single : production d'un disque
 Harun Farocki, 49' (vostf)

18h00 F

Malaak et le vaste monde - Sans débat
 Ahlem Aussant-Leroy, France, 46' (vostf)

Nous sommes nés pour marcher sur le tête des rois - Débat
 Vincent Sorrel, France, 60' (vostf)

20h30 F
L. Ville - Débat
 Swann Dubus, France, 70' (vostf)

LES 3 LUXEMBOURG

14h00 A
Von wegen Schicksal
Si c'est ça le destin
 Helga Reidemeister, 116' (vostf)

16h30 A
Winter Adé
Adieu l'hiver
 Helke Misselwitz, 116' (vostf)

18h45 A
Die Wismut
La «Wismut»
 Volker Koepp, 112' (vostf)

21h00 A
Dieses Jahr in Czernowitz
Cette année-là à Czernowitz
 Volker Koepp, 134' (vostf)

Du réel est réalisé par

Christine André
 Dorine Brun
 Christophe Chemin
 Michaël Dacheux
 Aminatou Echard
 Nicolas Giuliani
 Ronan Govys
 Michelle Humbert
 Stéphanie Labadie
 Romain Lecler
 Lucrezia Lippi
 Boris Melinand
 Christophe Montaucieux
 Maïté Peltier
 Yanira Yariv

Coordination
 Jean Breschand.

Contact
 journaldureel@gmail.com

Graphisme
 José Luis Chavez