



du
numéro 06

réel

jeudi 15 mars 2007

Alguna Tristeza

Une certaine tristesse

Juan Alejandro Ramirez

Compétition internationale, Pérou, 41'

Jeudi 15 mars 18h00, Cinéma 2 - débat

« 6. Les réalisateurs de Cinéma-Vérité ressemblent aux touristes, qui enregistrent leurs images parmi les vieilles ruines des faits.

7. Le tourisme est un péché, le voyage à pieds une vertu. »

Werner Herzog, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 30.04.1999¹

La pensée de Juan Alejandro Ramirez est circulaire. Lorsque sa parole lance une idée, elle effectue un joli tour autour d'elle, la répète, et finit par lui faire gagner sa propre profondeur. Son film lui ressemble, il ne cesse de dessiner des cercles, des détours, des sillons colorés jusqu'à celui sur lequel s'achève le film et qui questionne un avenir en même temps qu'il tente de le saisir. Dans ce long poème que seule la contemplation peut dire, le spectateur est convié par l'auteur au voyage d'une question, d'une ritournelle parmi les palpitations d'un pays, sa petite musique intérieure, ses montagnes filmées telles ses hommes et ses hommes tels ses montagnes : « C'est quoi être Péruvien ? »

Votre film commence par le récit d'une aventure, celle des footballeurs péruviens des jeux de 1936, et s'achève sur son écho de la Coupe du Monde de Berlin en 2006, ce genre d'événement a-t-il pu faire naître en vous la réflexion et l'envie de ce film ?

Chaque fragment de mon film est une petite idée qui porte en elle à la fois un commencement et une fin. Au fur à mesure, chacun de ces fragments s'ajoute à l'autre et ils tentent de constituer un grand ensemble, qui prend de l'ampleur et devient cohérent. Je pense que dans cet ensemble, les événements ne sont pas importants en eux-mêmes. Ce qui m'importe est une vérité poétique.

« Au Pérou, les enfants doivent se fabriquer leurs propres jouets », dit la voix narrative de votre film. Et si « les pays pauvres sont comme des enfants », y a-t-il une volonté dans ce film de s'inventer à soi-même un mode de récit qui participerait à l'expression de l'identité péruvienne ?

Je crois, dans le fond, que dans tous les pays pauvres, la chose centrale, c'est que l'identité est en construction permanente.

Cela doit toujours être présent dans le film. Mais je crois que chaque enfant de chaque partie du monde n'essaie de jouer qu'avec ce qu'il a ; il s'agissait de dire que nous nous étions habitués à nous construire notre propre univers, ce qui n'est pas nécessairement en relation avec la question de notre identité. En réalité, autant dans le texte que l'image, j'essaie de rechercher à chaque fois un symbole, une métaphore. Chaque mot, chaque image doit évoquer quelque chose.

À ce sujet, vous êtes cinéaste, mais à voir votre film on a le sentiment qu'il pourrait être le film d'un poète, ou d'un peintre, qu'il est habité par le flux d'une création pure...

J'ai planifié tout le film en avance, du début à la fin. J'ai écrit un scénario, chaque parole écrite l'a été avec beaucoup d'attention, et chaque scène est préparée dans le détail ; je dessine même des story-boards. Ce n'est donc pas un documentaire traditionnel. Le documentaire est quelque chose qui, en soi, ne m'intéresse pas. Un historien ou un journaliste peuvent mieux « documenter » les événements, ce n'est pas le rôle d'un cinéaste pour moi.

Comment, sur le tournage, travailliez-vous à accéder à cette « vérité poétique » dont vous nous parliez ?

Je filme seul, avec une caméra de cinéma 16mm, sans son direct. Pour ce film je n'ai tourné que deux heures de pellicule, ce qui est très peu. De cette manière, je peux avoir beaucoup de temps pour penser ce que je veux faire. Si je travaillais avec une équipe, je ne le pourrai pas ; de plus je devrai payer, et je n'ai pas d'argent. D'un autre côté, je me suis simplement habitué à travailler seul, car je peux m'exprimer beaucoup plus librement. Pour moi, demander par exemple à un opérateur de me prendre telle ou telle image et ensuite de donner le tout à un monteur, ce serait comme aller au marché : y faire acheter les meilleurs produits, ensuite les donner à un chef cuisinier et lui demander de me préparer quelque chose qui me plaise. Je ne pense pas qu'on puisse faire un film de cette façon.

« Fiction ou documentaire », vous êtes donc de ceux qui ne se posent pas la question, ou du moins qui n'en font pas un problème ?

Jamais. Je ne fais que ce que je ressens... Beaucoup de documentaires se font sur des faits sensationnels, mais ce sont

des choses éphémères. Ce qui m'intéresse est quelque chose dans la durée, avec davantage de poésie. Il y a une idée qu'a développée Werner Herzog dans sa *Déclaration de Minnesota*, au sujet du Cinéma-Vérité ; selon lui le Cinéma-Vérité n'existe pas. Parce que ce cinéma n'explore que les faits, il demeure à la surface. Si l'on veut exprimer une vérité poétique, on a besoin d'un peu de fiction, de sophistiquer, de manipuler – pas exactement « manipuler », simplement arriver à une transformation liée à beaucoup de stylisation dans la fabrication.

Cela nous fait penser aussi à la « langue écrite de la réalité » de Pier Paolo Pasolini...

Pour moi, les travaux les plus intéressants dans la non-fiction se font dans ce style. En fait, je suis anthropologue de formation, mais j'ai compris que l'anthropologie ne m'amenait qu'à une vérité de laboratoire. Je me rendais compte que la seule façon d'arriver à cette vérité était d'en passer par une vérité poétique. L'important est le regard, et comment faire voir ce regard au public. ■

☞ *Propos recueillis par Aminatou Echard et Ronan Govys*

1. Pour l'intégralité de la *Déclaration de Minnesota* de Werner Herzog, consulter : http://www.wernerherzog.com/main/de/html/news/Minnesota_Declaration.htm

Aus der Zeit

Hors du temps

Harald Friedl

Compétition internationale, Autriche, 80'
Jeudi 15 mars, 21h00, Cinéma 1

« Le magasin lui-même est le temps. Ici le temps est plus solide. On est dans sa main et c'est lui qui tient le cap. »

Le réalisateur interroge le rapport au monde moderne de quelques commerces viennois en voie de disparition, mis à distance au fil du temps et de la marchandisation croissante de tout ce qui nous entoure. Il questionne ainsi, ensemble et séparément, le sens du travail, du temps qui passe mais aussi de l'amour...

Est-ce que vous pensez que quelque chose a changé par rapport au moment où Varda réalise *Daguerréotypes* en 1975 ou que Cavalier réalise ses *Portraits*, dans les années 80-90, qui sont des films qui traitent du même thème que le vôtre ?

Je suis né en 1958, en 1968, j'avais donc dix ans, mais j'avais conscience qu'il se passait quelque chose. On a grandi avec le sentiment que les choses étaient en train de changer dans le bon sens. Et c'est un sentiment fondamental que personne ne nous donne aujourd'hui. Je suis heureux que mon milieu social et politique m'ait donné cela. Dans les années 70, plus personne ne croyait dans le socialisme. On commençait à croire en l'humanisme et que le changement du monde viendrait par l'Art, la culture. Au moment où le Centre Pompidou a été construit, tout le monde avait les yeux rivés sur Paris, foyer de l'avant-garde. Qui regarde la France aujourd'hui ? Dans les années 80, on savait que notre monde allait être détruit par notre manière de vivre et qu'il fallait changer notre comportement. Il y a de plus en plus de gens conscients de ce qui se passe, qui sont engagés d'une certaine manière, et de plus en plus de gens aussi qui s'en désintéressent et qui vivent, malheureux, devant leur télé... Et rien ne se passe. C'est ça qui a changé après les événements de 1989-1990 au moment où il restait encore de l'espoir. La guerre froide se trouve aujourd'hui à l'intérieur même de nos sociétés.

On a cru que l'impérialisme perdait du terrain, aujourd'hui on s'aperçoit que ce n'est pas du tout le cas. C'est ce qui nous empêche de réaliser des films empreints d'espoir. La seule chose qu'on puisse faire aujourd'hui, c'est peut-être faire des films qui montrent la valeur de l'existence humaine de plus en plus dépréciée aujourd'hui.

Quand on parle de santé, on parle de son coût. Quand on parle de nourriture, on parle de sa production. Quand on parle de la Nature, on se demande comment sauvegarder le peu qui en reste...

Il y a une possibilité de changement, mais notre société nous offre tant d'activités qu'il ne nous reste plus le temps pour changer les choses... C'est pour cela qu'il ne se passe pas grand-chose en ce moment...

Est-ce que c'est le trou noir dont parle la quincaillerie dans votre film ?

Non, car il parle du vide qu'il va laisser derrière lui en fermant son commerce, alors que notre espace à nous subit un trop plein de choses, certes vidées de leur sens.

De même, l'on perd le contact avec les choses, on perd aussi le contact avec le travail. L'homme devient une machine.

C'est un processus de déshumanisation, d'automatisation.

Les gens deviennent des représentants. Ils vendent quelque chose, ils désignent quelque chose, ils communiquent cette chose. La communication est sans doute le principal travail d'aujourd'hui.

Il y a peu de contradictions à l'intérieur de votre film. On le regarde. On y prend un certain plaisir, mais il ne pose pas tellement de questions...

Oui. Je l'admets. Il ne contient pas de conflits en soi. Les conflits sont à l'intérieur des gens et ils les résolvent. Il y a un « happy end ». C'est le premier film que je fais où l'on se sent bien. Mais à l'échelle de la société, le conflit continue.

Comment est advenue la parole de la cordonnière au sujet du temps qui passe entre les murs de leurs magasins ?

Cette question se pose pour le couple de cordonniers non d'un point de vue intellectuel mais sensible. Ces murs ont une certaine magie. L'architecture de ces lieux fait partie de l'Histoire. Le magasin de boutons également. Il a 164 ans. Vous imaginez tout ce qui a changé dans le monde pendant tout ce temps... Peut-être que nos vies s'inscrivent sur les murs qui les entourent. De la même manière que les hommes construisent leurs lieux, les lieux aussi façonnent les hommes. Tout le monde aujourd'hui ne peut expérimenter une telle union. Nous vivons dans des lieux qui ne sont pas construits pour nous ni sur lesquels nous intervenons. Ils sont préfabriqués et interchangeables.

La cordonnière a dernièrement dit à un journaliste que c'est moi qui lui avais donné les idées dont elle a parlé pendant les entretiens. Ça m'a énormément surpris. En réalité je dirige très peu. Je travaille comme un psychologue. J'essaie de comprendre ce qui se passe à l'intérieur de la personne et d'« insuffler » une certaine prise de conscience de sa part.

Aujourd'hui, j'ai le sentiment que je n'ai plus beaucoup de temps à perdre avec des paroles superficielles et des actions stéréotypées. Je n'aime pas parler de la situation économique du marché du documentaire. Nous savons tous où il en est. Ce qui m'intéresse c'est ce qui se passe dans l'esprit des gens, comment leur être survit, comment gérer le fait d'être soi-même tout en continuant à vivre avec les autres. Je pense que je ne suis là que pour ça.

Tout le reste est accessoire. ■

☞ *Propos recueillis par Maïté Peltier et Yanira Yáriz*

Malaak et le vaste monde

Ahlem Aussant-Leroy

Sélection française, 46'
Jeudi 15 mars, Hôtel de Ville - débat

Ici, je vivais en banlieue. Je m'y sentais oppressée : tu t'y fais traiter de pute dès que tu sors de chez toi. Je connaissais déjà bien le Yémen. Je ne voyais plus de différence entre ce que je vivais ici et la vie des femmes qui sont enfermées là-bas. J'avais besoin de partir et besoin de quelqu'un d'autre, d'un reflet de moi même. Cette histoire de jumeauté compte beaucoup. Il y a quelque chose de brisé entre ma jumelle et moi. J'avais besoin d'une sœur. C'est vers les femmes du Yémen que j'ai eu envie d'aller parce que je me disais qu'elles avaient quelque chose à m'apprendre. Je pensais qu'elles avaient sûrement beaucoup d'imaginaire : j'avais l'intuition que dans leur tête elles voyageaient, et moi je ne savais plus le faire.

En repérage, en 2004, j'étais partie rencontrer des femmes amoureuses et on m'a parlé de Malaak. Elle travaillait dans une O.N.G. Je savais d'emblée que c'était quelqu'un d'atypique, qui parlait anglais et qui travaillait avec les étrangers. Il fallait qu'elle fasse un pas vers moi et moi un pas vers elle, sinon rien n'était possible.

On a fait un premier entretien, elle était d'accord pour être filmée et aucune fille n'avait accepté jusque là. À la fin, elle m'a dit « bon, c'est fini » et je lui ai répondu « non, ça commence, c'est toi qui m'intéresse ». Je sentais qu'elle était comme moi. Elle arrivait à dire les choses que je n'arrivais pas à dire, et bien qu'elle vive dans un pays où la femme n'a pas le droit d'être vue, elle est parvenue à s'approprier son image. C'était un travail plus intéressant que de parler de la condition féminine au Yémen.

Lorsque je suis revenue pour le tournage, Malaak a un peu reculé. On est allé filmer sa mère à Taz, et catastrophe ! Sa mère lui dit « tu te rends pas compte, c'est une étrangère. Tu seras vue à la télé, ça va ruiner ta vie ! » Au Yémen, il est absolument interdit qu'une femme soit filmée ou photographiée car elle ne doit montrer son visage qu'à son mari. Et Malaak, mal à l'aise « je t'ai donné ma parole, on va le faire ». Pendant le voyage entre Sanaa et Taz, elle avait vu un arc-en-ciel, et s'était dit « c'est un signe, le film sera bon ».

Le début a été difficile, car elle se sentait gênée devant la caméra. La première scène tournée est celle des comptes. Elle m'a dit plus tard qu'elle avait sentie à ce moment là que quelqu'un l'écoutait. En fait on était déjà devenue amie.

Pour moi, c'était un miroir, il y avait quelque chose qui se jouait à deux. On parlait autant de moi que d'elle. Je me sentais prête et il fallait arriver à ce qu'elle soit convaincue pour tourner. On a commencé à filmer au bout de trois mois.

Comme on devait filmer en cachette, on a été contraintes de tourner dans sa chambre.

C'est exactement ce que je ressentais dans ma banlieue pourrie entre mes quatre murs. Et quand elle parlait, je ne pouvais pas changer la caméra de place. Je voulais un cadre très frontal. J'avais peur que ça soit pauvre mais Malaak habite le plan, on pouvait garder la durée.

Je fais toujours le parallèle entre la maison et le corps. Pour moi c'était très réel. C'était facile de jouer avec le son hors champ, ce dont on rêve. Parfois les sons extérieurs promettent des choses, comme l'avion, tandis qu'à d'autres moments ils sont agressifs comme à l'hôpital avec le téléphone portable. Il y a une porosité, les choses vont et viennent. J'ai joué là-dessus, les fenêtres représentent le passage entre les deux. Elle disait « ces murs, j'en veux pas ». Elle me lançait, me donnait de l'élan.



On était dans cette chambre, toujours au même endroit, et je proposais des choses. J'étais directive. Je passais beaucoup de temps avec elle, à la regarder et ensuite je lui demandais de rejouer. C'est une fille qui ne parle pas spontanément d'elle, la mise en scène était donc une manière de tirer les ficelles. J'avais des doutes sur ma méthode, mais je sentais qu'il fallait vraiment y aller. Quand tu essayes de filmer quelqu'un qui a un conflit intérieur avec la prise de parole, une relation forte est nécessaire. Malaak n'aurait jamais accepté de faire ce film si il n'y avait pas eu quelqu'un qui la regardait pendant dix mois chaque jour.

En arabe, réalisatrice se dit *moukharaja* ce qui signifie « celle qui fait sortir ».

Ensuite, on pouvait passer du temps avant d'obtenir ce qu'on voulait. On a refait la séquence du balto quatre fois. J'ai eu l'impression de faire un film avec elle. Au Caire, elle se sentait plus à l'aise, et c'est elle qui a initié la séquence des guirlandes.

Je n'ai pas insisté sur la question du Yémen ni sur celle de l'islam qui n'était pas essentielle. Je voulais montrer que Malaak avait les mêmes problèmes que nous. J'ai insisté sur ce genre de scènes pour provoquer l'empathie. Il convenait de parler de la combativité de Malaak et de la manière dont elle reçoit les choses. Il y a peut être des différences qui sont de l'ordre du folklore mais la manière dont on habite notre corps, les douleurs que l'on peut ressentir parce qu'on nous oblige à la pudeur, je pense qu'on la ressent partout. Je voulais insister sur mon personnage pour que l'on fasse le lien. Comment se débrouille-t-elle avec ce qu'elle a ? S'il y a du féminisme dans mon film, c'est là qu'il se situe.

Mon producteur, Eric Martin, m'a suivi dès le début. Il n'a rien financé mais il a produit le film : il m'a écouté comme moi avec Malaak. Il m'a beaucoup encouragé et aidé à construire le film. Il me demandait « c'est quoi tes intentions ? » et je ne savais pas vraiment ce qu'il attendait. C'est avec lui que j'ai pris conscience de l'importance de l'idée du miroir. Il m'a aidé à me révéler en me disant « Malaak c'est toi ». Je n'ai pas voulu le reconnaître pendant longtemps. Pendant le tournage, on s'écrivait beaucoup et c'est devenu plus concret.

Le montage a été éprouvant, j'avais encore des doutes par rapport à ma présence dans le film. À mes côtés, Benoît Keller, mon monteur, me disait que la force d'un film est lorsqu'un réalisateur parvient à s'effacer de son film, à exister uniquement grâce à son personnage. C'est ce qui s'est produit...

On sent l'intense complicité qui existe entre nous.

Je me fonds en elle. ■

Propos recueillis par Aminatou Echard & Christophe Chemin

Je prends ta douleur

Jean-Marie Barbe, Joëlle Janssen

Sélection française, 46'

Jeudi 15 mars, 16h00, Cinéma 1

Je prends ta douleur se présente assez classiquement, vous suivez un personnage, une visiteuse de prison, mais le travail sur l'image est particulièrement abouti...

Joëlle Janssen : Je suis plasticienne au départ. Dès mon deuxième film j'ai voulu prendre « les pinceaux », *Je prends ta douleur* est mon quatrième...

Jean-Marie Barbe : Neuf jours de tournage, douze heures de rushes, trois voyages, plus un seul entretien... c'est très peu. Par contre c'est un travail énorme de montage, d'étalonnage, de son.

Vous êtes tous les deux réalisateurs du film, comment se sont répartis vos rôles ?

J-M.B. Image, son et montage : Joëlle fait tout.

J.J. Ce n'est pas totalement vrai. Jean-Marie est présent sur tous les tournages, comme je suis au cadre et au son, la personne filmée s'adresse d'abord à moi, mais cette complicité avec le personnage peut faire que « je ne vois pas ». Jean-Marie a un œil plus extérieur.

Votre personnage, Gales, étonne par son honnêteté dans l'analyse de sa relation avec le jeune prisonnier qu'elle visite.

J-M.B. La correspondance entre Gales, qui dans la vie est travailleuse sociale, et le détenu a donné lieu à un livre où elle se livre vraiment. Les extraits de cet ouvrage constituent la voix off du personnage, son intériorité. C'est à la fois un film d'amour et un film sur la détention, sur l'emprisonnement de l'autre, sur l'auto emprisonnement, sur ce qu'est la compassion, sur ce que signifie de porter la misère du monde et sur comment il est bon d'être bon... Qu'est ce que je prends de l'autre et qu'est ce que je lui donne ? Au bout du compte, si je l'aime, c'est pour qu'il soit libre et qu'il aille ailleurs. Qu'il vive sa vie.

La caméra est très près de Gales.

J.J. Elle et son mari sont nos amis les plus proches. On se retrouve quand l'un ou l'autre ne va pas bien...

J-M.B. Ils habitent à 5 kilomètres de nous en Ardèche, on se voit tous les week ends. Cette proximité à l'image n'a pas de hasard.

Le choix du noir et blanc s'est imposé à quel moment ?

J.J. Dès les premières images, quand je regardais dans mon objectif, je voyais en noir et blanc.

J-M.B. L'autre raison est que ce film, même si l'on n'y voit pas de danse, a été conçu pour servir de base à une chorégraphie pour deux danseurs créée par Jean-Claude Gallotta. Cette contrainte nous a permis de travailler l'identité du film de manière radicale. Le spectacle vivant est dans l'immédiateté, le cinéma est constitué de temps, celui du récit, du rendu du temps extérieur... Nous avons choisi de brouiller en partie les pistes temporelles. En mettant nos personnages en noir et blanc, nous avons effacé les repères saisonniers, hormis la neige mais elle est plus traitée comme un élément graphique que saisonnier. On a cherché à rapprocher en quelque sorte la danse et le cinéma. Toujours en pensant à ce duo de danseurs, nous avons filmé Gales seule ou avec un deuxième personnage et on a choisi de la présenter fixe dans des lieux mobiles, à quelques exceptions près.

Au-delà du cinéma, à quoi servent nos petites histoires ? Il faut les envisager comme des projets politiques et artistiques d'alliance avec les autres arts.

Surprenante et forte séquence que celle où Gales accomplit une sorte de rituel devant un miroir la veille de la libération de Jimmy. Quelle est la part de mise en scène dans votre travail ?

J-M.B. Ça a été fait un peu bourré. Nous étions tous les trois dans le car, juste avant le départ pour notre premier tournage. Là, un coup de fil nous annonce qu'un de nos fils a des problèmes de santé...

J.J. Comme je n'allais pas bien Jean-Marie m'a dit « vas-y, même si tu ne tournes pas, vas-y, et saoulez-vous la gueule ». Je suis partie avec Gales, j'étais dans un état de souffrance, elle aussi, nous sommes très proches et très intimes. On a dormi à l'hôtel. Je me suis souvenu que lorsque mon père est décédé, que je ne pouvais plus m'adresser à lui, je m'adressais à moi-même, dans la salle de bain, face au miroir. Je parle de ce moment-là que je trouvais très fort à Gales, et elle me dit que l'on pouvait tenter. Nous sommes descendus pour acheter du maquillage et du champagne. Cette séquence a été tournée ainsi.

Vous préférez le terme de mise en scène ou de mise en situation ?

J-M.B. Notre film va sous l'appellation « cinéma du réel », mais nous ne sommes pas dans un travail à la Wiseman ou « rouchien ». C'est plutôt l'école Perrault, nous faisons jouer aux gens leurs propres rôles, il sont acteurs d'eux-mêmes dans une relation « personnage / personne ». Nous croyons que l'intervention du cinéaste est fondamentale, mais ce qui nous intéresse est de mêler cette approche avec des dispositifs d'immersion, de discrétion où l'on piège du réel. Nous allons du cinéma expérimental avec le travail graphique à de la « mise en scène-mise en situation » comme dans la séquence de la salle de bain.

J.J. Je préfère le terme de « mise en situation » que de « mise en scène ». D'ailleurs je tourne sans pied pour me permettre de réagir, d'avoir toute liberté dans un réel qui te dépasse en permanence. Dans la salle de bain, tourner avec un pied aurait été impossible : le plan aurait été un plan mort. Fixe, la vie aurait été moins palpable.

J-M.B. Le regard de Gales n'est ni un regard caméra, ni un regard vers Joëlle, c'est presque un regard intérieur ; la caméra est une présence, elle permet à la personne de s'auto confier. Il fallait être en permanence à une certaine distance que le pied aurait rendu impossible. Le pied éloigne car il désigne. Il crée une distance que nous ne recherchions pas ici. Sur pied, cela aurait rendu tableau, alors que l'idée était l'humain. Le petit mouvement qui naît de l'épaule peut-être vu comme une pulsion de vie.

∞ Propos recueillis par Christophe Chemin et Christophe Montaucieux

Moi aussi je suis à bout de souffle

Catherine Catella et Christian Docin-Julien

Sélection française, 78'

Vendredi 16 mars, 20h30, Petite Salle – débat

Lundi 19 mars, 10h30, Hôtel de Ville.

Maryam, l'infirmière courage, s'en va. Avec Lulu, Michel, Yves, c'est plus douloureux qu'une rupture amoureuse. Et il y a Ghislaine qui ferme tout, les yeux,

la bouche, qui ne laisse rien d'ouvert à la mort qui se rapproche, Maryam se bat avec elle jusqu'au bout – le temps s'arrête.

Comment avez-vous décidé de faire le film ?

Maryam je la connais depuis longtemps, c'est mon amie. Elle me parlait de son métier et de la difficulté des gens qu'elle côtoyait. Et puis un jour après la canicule elle m'a dit : « Catherine, j'en peux plus, je pense que je vais m'arrêter j'ai besoin de faire un break ». Ça a été un peu le déclencheur avec Christian. À l'époque elle travaillait avec une autre infirmière, elles étaient deux à décider d'arrêter... Christian a commencé à suivre Isabelle, l'autre infirmière, et moi j'ai suivi Maryam. On a monté d'abord une histoire qui se jouait à deux infirmières, mais au fil du temps on s'est dit que ça ne marchait pas du tout, que ce n'était pas du tout la même chose, pas le même regard. Et puis Isabelle s'est arrêtée plus tôt que Maryam, et Maryam s'est retrouvée seule à gérer tout ça ; je l'ai suivie jusqu'au bout.

Vous montrez quatre patients, puis il ne reste que Ghislaine.

Ghislaine, c'est l'image d'un petit oiseau ratatiné qui se bat contre la mort pendant toutes ces années et qui décide d'arrêter. C'est le dernier épisode du film, avec Ghislaine, qui est très fort et qui a conditionné aussi la fin du film. J'ai décidé d'arrêter de filmer ce jour-là. Maryam s'est arrêtée deux jours après. Et Ghislaine est morte quelques jours plus tard.

Pourquoi avoir choisi de montrer seulement ces quatre-là ?

C'était pour montrer que chacun se bat à sa manière pour exister. Ils existent d'une manière différente. Michel, par exemple, qui vient du Vietnam, c'est la joie de vivre en permanence, alors qu'il est seul, totalement seul dans un appartement mitoyen, et qu'il a des nouvelles sporadiques de son fils. La plupart du temps la détresse est solitaire.

Oui, à chaque fois que Maryam s'en va dans une autre pièce, vous restez sur les patients, au lieu de la suivre comme d'habitude. Et là on voit à quel point ils sont seuls : c'était intentionnel ?

Oui bien sûr, parce que je l'ai vécu comme ça, dès les premières fois où on a mis les pieds chez eux – ce n'est pas évident de rentrer chez les gens comme ça. Je me suis rendu compte que le passeur infirmier était idéal. L'intimité du corps, c'est tout de suite l'intimité de la parole, ce sont des choses comme ça qui sont liées au statut de l'infirmier. Mais ça se joue aussi ailleurs. C'est aussi le lien avec l'extérieur. Je suis devenue un lien avec l'extérieur. J'ai l'impression de devenir un passeur à ma manière pour raconter cette histoire d'amour qui se déroule sous nos yeux, entre elle et eux.

On suit Maryam en continu dans les escaliers, les couloirs, avec tous les changements de lumière, et vous gardez tout... Vous privilégiez un temps long.

Le plan séquence était l'enjeu de départ. Il était important de ne pas couper et de montrer le temps tel qu'il est. Il y a des choses très lentes, très longues. C'est la juxtaposition des temps : il y a les temps où Maryam speed entre chaque visite et dans ses gestes, et puis le temps qui s'arrête dans les échanges avec les patients, ce temps-là est vital, c'est un autre temps, il n'est plus cadré, n'a plus d'horaire, c'est le temps de ces personnes.

Il y a cent plans dans le film. Chaque fois que j'ai fait une coupe, c'était au moment où on n'en pouvait plus. Je voulais

arriver au point de saturation, qui est aussi celui de Maryam, à l'épuisement. Je suis monteuse, je manipule le rythme en permanence. Je suis fatiguée de ne pas me poser, parce que la réalité c'est ça aussi. Le temps est infini et étiré. Tout est lent, on voudrait aller plus vite des fois, mais non, c'est un temps qui est imposé, et pour moi c'était important de le restituer comme ça.

Vous vous impliquez de plus en plus, on vous entend à la fin proposer votre aide à Maryam.

J'existe en permanence. Les patients me connaissent, j'ai passé énormément de temps avec eux, il y avait vraiment beaucoup d'échanges. Je suis devenue une infirmière au même titre que Maryam. Ils m'appelaient « l'infirmière ».

Vous n'hésitez pas à montrer la nudité de Ghislaine...

Pourquoi ne pas la montrer ? Et puis c'est amené petit à petit. Je suis allée progressivement dans l'intimité des gens. J'avais du mal, et eux aussi.

Ça se voit quand vous filmez Maryam qui lave Lulu, vous restez à la porte de la salle de bain.

Il se trouve que dans les rushes, après, je suis dans la salle de bain, mais je ne l'ai pas mis. J'y suis allée

petit à petit. C'est vrai que le film est très trash finalement, très simple, un peu sauvage. J'aime bien cette notion d'urgence.

Et puis il y a Maryam, qui est aussi « à bout de souffle »...

Elle ne perd pas pied, non parce qu'elle a du recul, mais parce qu'elle le vit tellement intensément, elle donne son temps sincèrement, sans calcul. Maryam est accrochée à la vie à tout prix, elle a une grande énergie vitale. Ce film est une ode à Maryam, une déclaration d'amour.

Et Maryam ?

On l'a vu sortir très émue du film qu'elle a découvert ici, lors de sa projection au festival :

Ça m'a beaucoup remuée, parce que ces six mois ont été vraiment difficiles. Déjà de revoir Ghislaine juste avant que ça ne flanche... Je sais qu'elle n'était pas une mourante pour moi. Ça m'a rebalancé des états où j'ai énormément souffert toute seule. Et j'aurais pu y rester très longtemps dans cette histoire d'infirmière libérale, dans ce quartier de la Joliette, si ma collègue n'avait pris la décision de partir. J'étais infirmière depuis 15 ans. Dès mon diplôme, je me suis barrée en Inde travailler dans un dispensaire à Calcutta, dans la rue, avec un médecin ; après, prison à Fresnes pendant deux ans, où je me suis enfermée. Et je me suis retrouvée dans cette histoire, balancée du jour au lendemain avec vingt grands-pères et vingt grands-mères sur le dos, vraiment du jour au lendemain, que je ne pouvais pas abandonner. Ça a duré quatre ans. Aujourd'hui j'arrive à un tournant de ma vie où je laisse mon métier d'infirmière de côté pour tout autre chose, la scène, le chant, et avec de gros doutes. J'en ai encore besoin, j'ai encore cette énergie... ■

Propos recueillis par Romain Lecler

* Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*.

Jeudi 15 mars 2007

CINÉMA 1

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

14h00 D
Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland
Mendel Schainfeld, retour en Allemagne
 Hans-Dieter Grabe, 43' (VOSTF)
Nachrede auf Klara Heydebreck
In memoriam Klara Heydebreck
 Eberhard Fechner, 65' (VOSTA STF)

16h00 F
Praline*
 Jean-Hugues Berrou, France, 49' (VF)
Je prends ta douleur
 Jean Marie Barbe et Joëlle Jansen, France, 46' (VF)

18h00 C
Senkyo
Campagne électorale
 Kazuhiro Soda, Japon, 120' (VOSTA STF)
 DEBAT animé par Elisabeth Lequeret
 en présence du réalisateur

21h00 C
Ti ora einai ?
Quelle heure est-il ?
 Eva Stefani, Grèce, 26' (VOSTA STF)
Aus der Zeit
Hors du temps
 Harald Friedl, Autriche, 80' (VOSTA STF)

CINÉMA 2

11h30
Maxi Xuexiao
L'École du cirque
 Guo Jing et Ke Dingding, Chine, 100' (VOSTA STF)

14h00 A
Jeder ein Berliner Kindl
Bière pour tous
 Harun Farocki, 4' (SD)
Die Worte des Vorsitzenden
Les Mots du Président
 Harun Farocki, 3' (VO STF)
Farb Test - die Rote Fahne
Essai couleur : drapeau rouge
 Gerd Conradt, 11' (SD)
Oskar Langenfeld 12 x
Oskar Langenfeld douze fois
 Holger Meins, 13' (VO STF)
Am Siel
Au bord du chenal (L'Écluse)
 Peter Nestler, 13' (VO STF)
Aufsätze
Rédactions
 Peter Nestler, 10' (VO STF)
Odenwaldstetten, ein Dorf verändert sein
Gesicht
Un village change de visages
 Peter Nestler, 38' (VO STF)
Rheinstrom
Sur le Rhin
 Peter Nestler, 13' (VO STF)

Mülheim Rhur
Mülheim
 Peter Nestler, 14' (SD)
Im Ruhrgebiet
Dans la Rhur
 Peter Nestler, 34' (VO STF)
Von Griechenland
De la Grèce
 Peter Nestler, 28' (VO STF)
 DEBAT animé par Bernard Eisenschitz
 en présence de Peter Nestler

18h00 C
And Thereafter II
Et après II
 Lee Hosup, Corée du Sud, 56' (VOSTA STF)
 DEBAT animé par Annick Peigé Giuly
 en présence du réalisateur
Alguna Tristeza
Une certaine tristesse
 Juan Alejandro Ramirez, Pérou, 41' (VOSTA STF)
 DEBAT animé par Patricio Guzman
 en présence du réalisateur

20h30 A
Meiers Nachlass
L'Héritage de Meier
 Walter Heynowski & Gerhard Scheumann, 21' (VO STF)
Rangierer
Aiguilleurs
 Jürgen Böttcher, 45' (SD)
Kehraus
Du balai !
 Gerd Kroske, 27' (VOSTF)
 DEBAT animé par Jürgen Ellinghaus
 en présence de Gerd Kroske

PETITE SALLE

14h15 A
Wer immer hofft stirbt singend
Qui toujours espère meurt en chantant
 Alexander Kluge, 15' (VO STF)
Der flexible Unternehmer
L'Entrepreneur flexible
 Alexander Kluge, 15' (VO STF)
Ich war Hitlers bodyguard
J'étais le garde du corps d'Hitler
 Alexander Kluge, 45' (VO STF)
Als Offizier und Philosoph
Officier et philosophe
 Alexander Kluge, 24' (VO STF)

16h15 F
Esperando a la virgen
 Vincent Martorana, France, 27' (VO STF)
 DEBAT animé par Claude Guisard
 en présence du réalisateur
Zuoz
 Daniella Marxer, France, 71' (VO STF)

18h30 C
En lo escondido
Ceux qui attendent dans l'obscurité
 Nicolas Rincon Gille, Belgique, 77' (VO STF)
 DEBAT animé par Jean-Patrick Lebel
 en présence du réalisateur

21h00 F
El telón de Azucar
Le Rideau de sucre
 Camila Guzmán Urzua, France, 80' (VO STF)
 DEBAT animé par Vivianne Pérelmutter
 en présence de la réalisatrice

HORS LES MURS

Centre Wallonie Bruxelles
 12h00 C
Nisida, grandir en prison
 Lara Rastelli, France, 100' (VOSTF STA)

Hôtel de Ville
 12h00 F
Nous sommes nés pour marcher sur la tête des rois
 Vincent Sorrel, France, 60' (VO STF)
Malaak et le vaste monde
 Ahlem Aussant-Leroy, France, 46' (VO STF)
 DEBAT animé par Corinne Bopp
 en présence de la réalisatrice

Cinéma Jacques Tati d'Orsay
 18h00
Dong
 Jia Zhangke, Chine, 70' (VOSTF STA)
 Projection en présence du réalisateur

MK2 Beaubourg
 14h00 A
Hamburger Lektionnen
Les Discours de Hambourg
 Romuald Karmakar, 133' (VO STF)
 DEBAT animé par Eisenreich
 en présence de Romuald Karmakar

18h00 A
Gallodrome
 Romuald Karmakar, 12'
 DEBAT
Hellman Rider
 Romuald Karmakar, 45'
 DEBAT
Der Tyrann von Turin
Le Tyran de Turin
 Romuald Karmakar, 25'
 DEBAT animé en Pierre Gras
 en présence de Romuald Karmakar
Infight
 Romuald Karmakar, 47'
 DEBAT

21h00 A
Sam Shaw on John Cassavetes
 Romuald Karmakar, 23'
 DEBAT
Die Nacht singt ihre Lieder
Et la nuit chante
 Romuald Karmakar, 115'
 DEBAT animé par Pierre Gras
 en présence de Romuald Karmakar



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

Maité Peltier
 Yanira Yariv
 Christophe
 Montaucieux

Coordination
 Jean Breschand

Contact
 journaldureel@gmail.com

Graphisme
 José Luis Chavez