

RÉEL

SAMEDI 22 ET DIMANCHE 23 MARS 2014
JOURNAL DU FESTIVAL
CINÉMA DU RÉEL

2

ECO DE LA MONTANA

NICOLÁS ECHEVARRÍA

GO FORTH

SOUFIANE ADEL

HE BÔ TUNE BÔ

KAZIM OZ

ON A GRÈVÉ

DENIS GHEERBRANT

IRANIEN

MEHRAN TAMADON



ECO DE LA MONTANA

ECO DE LA MONTANA

NICOLÁS ECHEVARRÍA

Compétition internationale / 80' / 2014 / Mexique

VENDREDI 21 MARS, 15H45, CINÉMA 2 + DÉBAT

DIMANCHE 23 MARS, 18H30, CINÉMA 1 + DÉBAT

JEUDI 27 MARS, 14H00, NOUVEAU LATINA

«Je vis dans la ville de Mexico et j'ai consacré une grande partie de ma vie à documenter les rites et les coutumes de certains groupes indigènes du Mexique.» Nicolás Echevarría

Comment avez-vous connu l'artiste huichol Santos de la Torre ?

Je l'ai connu à travers Michael Fitzgerald qui par la suite est devenu le producteur exécutif du film. C'est par son biais que j'ai su que la peinture murale de l'artiste se trouvait au seuil du Musée du Louvre alors qu'il vivait dans l'anonymat.

Comment a surgi le désir de faire ce film ?

J'ai d'abord travaillé avec les Huichols en réalisant un film sur le pèlerinage du peyote (cactus sacré et hallucinogène faisant partie de leur vie religieuse et culturelle). J'ai par la suite réalisé un film sur María Sabina, la prêtresse reconnue qui utilisait

des champignons hallucinogènes pour soigner les maux du corps et de l'âme.

J'ai également travaillé avec des Tarahumaras, des Coras, des Popolocas, des Yaquis, etc. Au-delà de l'anthropologie ou de l'ethnographie, l'intérêt était aussi dans le regard d'un cinéaste.

Eco de la montaña est profondément politique. Vous dénoncez le paradoxe entre la reconnaissance de l'art indigène participant d'un certain orgueil national et le désintérêt chronique dont souffrent les communautés qui en sont les auteurs.

En théorie, le Mexique a toujours mené une politique de protection envers les coutumes du monde indigène. Beaucoup des Huichols vivent grâce à leur grande capacité à élaborer des produits artisanaux, en grande majorité avec des *chaquiras* (petites perles qu'ils utilisent pour colorer leurs peintures murales). Par rapport à d'autres groupes indigènes, les Huichols sont non seulement habitués à se rendre en pèlerinage dans leurs lieux sacrés mais aussi dans des villes importantes, et même à voyager à l'étranger. Ce sont des gens très fiers de leur culture qui se débrouillent avec autorité dans le monde moderne. Les artistes huichols réalisent généralement leur travail de manière anonyme et il est rare que l'un

d'entre eux soit distingué individuellement. Cela pourrait être mal perçu par la communauté qui considère qu'être artiste est un don des dieux pour tous.

Quelle est la position du gouvernement face à cette communauté aujourd'hui et quels moyens ont les Huichols pour sauvegarder et valoriser leur culture ?

Leurs territoires sacrés vont au-delà des propres frontières des lieux où ils habitent. Chaque année, ils partent en pèlerinage même si ces lieux sacrés sont menacés par l'accroissement urbain et le développement industriel. L'exemple le plus pertinent est la menace que constitue la construction de mines à ciel ouvert dans le désert de San Luis Potosí où les Huichols situent le centre de leur univers cosmogonique.

Wirikuta est la zone où pousse le peyote.

Le pèlerinage de Wirikuta est une des traditions les plus anciennes de pèlerinage religieux dans l'histoire de notre pays. Sous pression de certaines ONG ainsi que du peuple huichol, le gouvernement a proposé d'encadrer la production de ces mines, bien que le projet n'ait pas été définitivement suspendu. L'unique moyen qu'ont les Huichols de se défendre reste l'union au sein de leur peuple. Même si dernièrement des problèmes ont surgi entre eux, en partie liés aux frontières de leurs territoires, ils se sont unis face à la menace que représentent ces mines, contraints de solliciter la solidarité des sociétés civiles et représentants politiques.

À travers *Eco de la montaña*, vous nous donnez également à voir et à expérimenter différents rituels chamaniques...

Mon intérêt se concentre sur les rites durant lesquels le *chamán* oriente ses adeptes vers les traditions et la transmission orale de son histoire et de sa cosmogonie. Certains rites s'opèrent de nuit alors que le *marakame* transmet sous forme de chant tout son savoir aux adeptes. Il raconte l'histoire de la création de la vie, de l'homme, du feu, du sol, etc. Certains rituels, notamment l'ingestion collective du peyote, s'opèrent alors même que l'on cueille le peyote dans le désert. Le feu, comme centre de réunion des pèlerins et comme espace de rite, est un élément très important.

« Un jour, quelqu'un m'a dit que les personnes qui se divertissaient ne tombaient jamais malades... »

Quelle vie imaginez-vous pour le film en terme de diffusion ?

La prochaine projection se fera lors du Festival International de Cinéma de Guadalajara. J'espère que le film sera diffusé en salles même si je pense que l'idéal serait qu'il soit diffusé à la télévision. Si les Huichols sont une communauté reconnue au Mexique, une grande ignorance persiste sur leurs lieux de vie, leur quotidien, leur religion et les menaces qu'ils affrontent dans la société moderne.

■ Propos recueillis par Milaine Larroze Argüello

GO FORTH

SOUFIANE ADEL

Compétition française / 64' / 2014 / France

SAMEDI 22 MARS, 18H30, CINÉMA 2 + DÉBAT

LUNDI 24 MARS, 13H30, CINÉMA 1 + DÉBAT

VENDREDI 28 MARS, 17H00, CWB

Au moyen d'entretiens avec sa grand-mère algérienne, de films en Super-8 et d'un drone, Soufiane Adel propose un point de vue sur la présence de l'héritage de la colonisation dans la banlieue parisienne.

Quel est le point de départ qui vous a donné envie de faire ce film ?

Ma grand-mère a été hospitalisée et ma mère m'a dit : « tu sais, ce serait bien que tu discutes avec elle ». Ma grand-mère a une histoire assez forte, assez dure, elle a eu dix-huit enfants, elle a divorcé de son mari très tard. Je lui ai parlé de ce désir de faire des entretiens avec elle, de discuter de sa vie, de ma famille, de l'Algérie, de son mari et elle a accepté. La question de l'immigration me plaisait aussi, mais d'un point de vue assez universel, comme en parle le sociologue Abdelmalek Sayad : comment est-ce qu'un individu s'émancipe par le voyage ? Pour cette question du mouvement, je voulais utiliser le drone comme pour sortir du cadre, dépasser, aller vers l'inconnu. Je savais que cet outil existait, qu'il n'était pas très utilisé et qu'on s'en méfiait. Comment est-ce que moi aujourd'hui je peux dire autre chose de la banlieue avec cet outil-là ?

D'où vient ce lien entre l'histoire collective et l'histoire personnelle ?

Dans *L'histoire populaire des Etats-Unis* de Howard Zinn, j'aime cette idée de point de vue, d'inscription d'une histoire très singulière dans des événements plus grands. Je ne voulais pas ramener l'histoire de ma grand-mère au niveau de l'anecdote. Que fait-on avec l'idée qu'aujourd'hui la colonisation est peut-être encore présente à un niveau culturel ? Ça me semblait intéressant d'essayer de faire un lien entre le passé des territoires colonisés et le territoire de la banlieue. J'avais envie de cette actualisation, de ne pas ramener à un passé mais plutôt à un futur.

Je voulais aussi casser la représentation des individus issus du prolétariat qui n'auraient pas les « outils de l'expression. » Il y a une part d'oralité importante dans le film, liée à la culture berbère où les choses se transmettent aussi par la parole. Deux films m'ont aidés pour ça : *Numéro zéro* dans lequel Jean Eustache filme sa grand-mère et *Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar* de Shohei Imamura, le récit par une femme de son histoire à travers laquelle se dessine toute celle du Japon.

Comment avez-vous choisi de filmer la banlieue ? Est-ce un parti pris de filmer les cités vides, de jour ?

Un début de réglementation sur les drones interdit de faire des plans de nuit et je voulais éviter, comme dans *La terre vue du ciel* de Yann Arthus-Bertrand, d'avoir un phénomène de

rassemblement. Je voulais rester dans le fictionnel et non pas dans quelque chose où on maîtrise moins le réel, je voulais poser un cadre. Je trouve que les contraintes que m'imposait le drone me permettaient d'aller vers plus d'écriture et de créativité. Les dialyses de ma grand-mère étaient aussi une contrainte, je n'avais qu'une demi-heure d'entretien : comment libérer la parole, arriver à une forme de restitution, à un flot libre, sincère ?

Vous montrez des plans Super-8 avec ceux tournés au drone. Que pensez-vous de l'association de techniques aussi différentes ?

Je me dis souvent qu'il est plus facile de rapprocher deux éléments complètement opposés. Le monteur de *Apocalypse Now*, Walter Murch l'explique dans *En un clin d'œil* en racontant que si on prend une ruche et qu'on la déplace de dix mètres, les abeilles reviennent à leur lieu initial pour butiner mais si on la déplace de deux kilomètres, elles s'adaptent au nouvel environnement. Dans mon film, ça n'a pas été un défi important au montage de passer du drone aux images Super-8 aux entretiens. Ça s'est joué autour de la question du territoire, entre le traitement des images du passé et ce drone qui avance vers l'avenir ou qui prend de la hauteur. Jean-Luc Godard disait l'année dernière dans *Le Monde* trouver déplorable que les cinéastes d'aujourd'hui ne s'intéressent pas à leur caméra, à leur outil. Je m'intéresse à la GoPro, au drone, aux techniques nouvelles qui permettent d'expérimenter de façon très libre. Il y a des choses que je suis content d'avoir tentées avant qu'existe une esthétique du drone ! Notamment, je voulais garder les images de décollage. On en voit rarement, c'était important de l'inclure dans le récit.



On pense souvent aux usages militaires du drone et au fait que la vue aérienne évoque la caméra de surveillance. Est-ce quelque chose que vous vouliez éviter ou détourner ?

Je voulais utiliser ces axes sans être contraint par ce point de vue-là, l'enjeu était la découverte de l'architecture autrement. Dans le projet, le drone devait décoller, entrer et atterrir chez ma grand-mère. Ça n'était pas techniquement possible mais cette notion d'échelle, d'entrer dans l'intimité était importante, c'est par là qu'on bascule dans le cinéma. Les images militaires des drones sont impersonnelles et distantes. Là, en entrant dans le garage de mon père et en s'approchant de cet homme au travail, j'avais l'idée d'entamer un dialogue

entre le corps et la machine, d'utiliser un outil qui est fait à la base pour surveiller, punir, détruire et me l'approprier avec ma propre lecture. C'est le même enjeu que dans les rapports de classe, s'approprier la littérature et faire en sorte que la culture devienne une force non pas institutionnalisée mais intime et personnelle. Comme la ceinture traditionnelle que l'on voit dans le film, qui ne devient pas un symbole lié à une culture mais à quelque chose de plus grand, de plus universel, par ce qu'elle évoque.

À partir de vos deux points de vue, le film questionne aussi l'identité comme un point de départ à une émancipation politique. Vous proposez qu'à l'identité de migrante de votre grand-mère succède une identité de prolétaire pour les générations suivantes...

Dans une lettre de *La prochaine fois*, le feu, James Baldwin écrit à son neveu : « Sache d'où tu viens. Si tu sais d'où tu viens, il n'y a pas de limite à là où tu peux aller ». Je trouve que ça résume bien la question de l'identité dans le film. Il y a volontairement une évolution : on finit sur un constat politique fort à propos de la guerre d'Algérie, sur la question de l'émancipation, presque marxiste.

Quand Baldwin écrit à son neveu qui hésite à s'engager dans les *Black Panthers*, il lui explique que « si le mot intégration a le moindre sens, c'est celui-ci : Nous, à force d'amour, obligerons nos frères à se voir tels qu'ils sont, à cesser de fuir la réalité et à commencer à la changer ». J'aimais cette idée parce que pour moi, l'émancipation est aussi un rapport entre la parole et les actes. L'émancipation, c'est le passage à l'acte dans la fabrication de quelque chose, de la ceinture traditionnelle, c'est le passage à l'acte politique, s'approprier un outil et le détourner.

■ Propos recueillis par Stéphane Gérard.

HE BÛ TUNE BÛ
KAZIM ÖZ

Compétition internationale / 81' / 2014 / Turquie

DIMANCHE 23 MARS, 18H15, CINÉMA 2 + DÉBAT
MARDI 25 MARS, 14H00, CWB
MERCREDI 26 MARS, 15H45, CINÉMA 1 + DÉBAT

Kazim Öz filme une famille kurde d'Anatolie se déplaçant vers la région d'Ankara pour travailler comme saisonnier dans les champs de salade. Entre émigration du travail, conflit familial et film d'amour, le cinéaste s'attache à rester au plus près de ses personnages.

Comment avez-vous connu les personnages du film et comment êtes-vous parvenu à être aussi proche de chacun d'eux ?

Après avoir pris la décision de faire un film sur les travailleurs saisonniers j'ai su que le choix de la famille serait très important. C'est pourquoi j'ai passé plusieurs mois à faire des recherches dans plusieurs villes. J'ai rencontré de nombreuses familles avant de choisir celle-ci parce que je savais

que ces personnages joueraient un rôle primordial dans la fabrication du film. Le père de famille était sourd et cela a influencé mon choix, mais après le début du tournage nous avons découvert qu'il n'était pas vraiment sourd ! Il simulait la surdité car il croyait que nous venions de la part d'un service social et il voulait s'assurer que nous serions persuadés de la gravité de leur situation. Dans le fond, c'était le reflet de leur réalité et j'ai décidé de garder cette scène. Cela donne un côté tragi-comique à cette partie du film et c'est devenu un ressort dramatique important qu'il aurait été difficile de rendre dans une fiction. Je crois qu'un réalisateur n'est en droit de faire un film que s'il prend part à la vie de ses personnages et qu'il peut vivre comme eux, sinon sa caméra demeure extérieure à l'histoire comme un touriste.

Le film alterne des scènes préparées et d'autres prises sur le vif, qu'est-ce qui était écrit au départ et qu'est-ce qui était improvisé ?

Robert Bresson a dit quelque chose comme : « l'art peut arriver quand la réalité se rapproche de la fantaisie ou quand la fantaisie se rapproche de la réalité » et pour moi c'est encore plus vrai pour le cinéma documentaire ! Faire un documentaire implique de vivre en même temps que l'on fait le film et ce nouveau vécu prend incidemment sa place dans la dramaturgie, qui pourtant est conduite par l'instinct du réalisateur. Dans le fond ce film est l'histoire d'une laitue (en tant que produit agricole) et des histoires sous-tendues par la culture de celle-ci. Ces histoires d'amour, d'exploitation ou de lutte que nous n'avions pour ainsi dire pas prévues au stade de l'écriture du film sont arrivées de manière spontanée.

Étiez-vous au courant de l'histoire d'amour qui surgit au milieu du film et comment l'avez-vous intégrée ?

Non, nous n'en savions rien. Comme on le voit dans le film, nous l'avons découverte quand j'ai interrogé le personnage sur sa vie amoureuse. Certes, notre caméra était à la recherche de nouveaux éléments de récit mais ce fut une totale surprise qui décida de la deuxième moitié du film. En un sens, c'était un cadeau du Dramaturge caché ! Sans cette histoire d'amour, l'histoire de la laitue serait insipide comme un plat sans sel...

Le choix du titre renvoie à la dimension du conte, en quoi était-ce important pour vous de l'évoquer ?

Je ne vois pas l'intérêt de faire des films qui n'aient pas une certaine qualité cinématographique, qu'ils soient courts ou longs, fictions ou documentaires. Au début le titre était *le Sang de la pomme*, mais avec les péripéties amoureuses et les questions de classe présentes dans le film il était nécessaire de le rebaptiser. C'est un titre qui ouvre sur plusieurs possibilités. « Il était une fois deux frères, un riche et un pauvre qui... ». « Il était une fois un beau jeune homme et une belle jeune fille... », « Il était une fois une nation... ». Ces possibilités variées donnent au film plus de sens.

Vous êtes amené à vous engager auprès des personnages du film qui vous demandent de l'aide, est-ce que pour vous filmer va au-delà de raconter une histoire ?

La physique quantique a fait de grands progrès dans ce domaine ! La double expérience dite « Fente de Young » nous a montré comment les plus petites particules d'une entité non-organique peuvent agir différemment face à la présence ou à l'absence d'un observateur ! Je veux dire par là qu'il est impossible d'avoir une caméra vraiment objective. Du moment que le cinéaste est inclus dans l'histoire, il est difficile de séparer subjectivité et objectivité. L'important c'est l'éthique que l'on se donne.

■ Propos recueillis par Gauthier Leroy et Lucrezia Lippi.
Texte traduit par Gauthier Leroy et Mahsa Karampour.

ON A GRÈVÉ

DENIS GHEERBRANT

Compétition française / 70' / 2014 / France

DIMANCHE 23 MARS, 21H00, CINÉMA 1 + DÉBAT
LUNDI 24 MARS, 13H30, PETITE SALLE + DÉBAT
MARDI 25 MARS, 10H30, CWB

Le cinéma de Denis Gheerbrandt se construit à partir de la parole d'un sujet qui se révèle en s'adressant au spectateur. Pour son 11^e film le cinéaste suit des femmes de chambre en lutte avec le groupe hôtelier « Louvre Hôtel ». Pour ces femmes étrangères la parole était tout sauf évidente.



ON A GRÈVÉ

D'où vous est venue l'idée de faire ce film ?

Depuis le printemps 2010 j'ai commencé à travailler sur la question des travailleurs du nettoyage sous l'angle de l'invisibilité. Le nettoyage c'est la porte d'entrée dans le travail pour tous les étrangers. Et pendant presque un an j'ai assisté et filmé des consultations juridiques au syndicat CNT nettoyage. Ces travailleurs immigrés, je les appelle « les invisibles », parce que qu'on ne les regarde pas. C'est une culture qui nous est opaque. On parle de repli communautaire mais ils sont là où on les met et cette invisibilité que j'ai l'air de dénoncer comme un vieux gauchiste, est une protection pour eux. Parler, s'exposer dans une société qui n'est pas la leur c'est dangereux. La question de l'étranger est la question de qui nous sommes, quel est l'étranger en nous. L'exploitation maximum qui sévit dans ce milieu m'intéresse. Ce travail, qui ne peut être délocalisé, se trouve délégué à des sociétés

de sous-traitance. Le simple fait que leur travail soit payé à la tâche les situe dans une zone de non droit. Comme une délocalisation de la main d'œuvre à l'intérieur même de notre société. Deux films sur les invisibles sont issus de ce travail : *On a grèvé* est le premier. Et je suis en cours de tournage avec un Malien d'un foyer de Montreuil, que je suis depuis deux ans, et qui fait des ménages en entreprise.

Au début du film, il y a d'un côté la multinationale, de l'autre une poignée de femmes de ménage. Vous ne cherchez pas à confronter les points de vue et restez du côté des femmes...

La notion de point de vue est une notion journalistique. Penser qu'on va opposer des paroles !? Ce n'est pas le même registre, un journaliste qui est dans un devoir d'information se doit de récolter les deux points de vue. Moi je filme des gens de là où ils sont et dans leur expérience. Ces gens se découvrent à moi pour le spectateur. Le cinéma documentaire fait partie de ce que Savona appelle « fabriquer de l'histoire ». Quand Mariame dit que c'est la première fois qu'elle fait grève, on est dans cette dimension historique. Je me suis donné comme objectif que ces femmes nous apparaissent dans cette épaisseur historique. D'où viennent-elles ? De quelle culture ? Quel a été leur chemin ? Et comment ce combat politique est une étape importante dans ce chemin ? Car en faisant grève elles prennent une place dans la société. À la fin, la dernière parole est celle d'une femme de chambre qui dit aux gens du front de gauche, aux élus... « On sera toujours derrière vous pour vous soutenir », c'est un beau renversement, elles ont pris leur place, maintenant ce sont des citoyennes.

Pouvez-vous parler de votre approche cinématographique ?

Quand on filme une grève on fait un film de grève c'est un genre, il faut quand même sérieusement tordre les données pour ne pas être là-dedans. C'est un scénario une grève : des gens affrontent une situation, vont-ils gagner ? Mais à la fois par rapport aux films de grève, je filme assez peu les conflits à l'intérieur du groupe, avec la direction... La structuration de ce film se fait mollement sur la notion de récit et beaucoup plus sur la découverte de ces personnes. Et ça rejoint mon approche du cinéma. Un cinéma qui ne peut exister sans la parole de l'autre, qui trouve son origine dans la parole (pas le verbe comme le dirait la bible, mais bien la parole) et qui s'élabore à partir d'elle parce que c'est son objet. La difficulté, c'est que ces femmes sont toujours ensemble. Elles parlent à l'intérieur et de l'intérieur du groupe, elles ne coupent jamais le cordon. Et le travail du film, c'est de les faire passer d'une parole collective à une parole individuelle, d'aboutir à une parole propre.

Le titre du film *On a grèvé* est aussi une parole du film.

Il évoque cette première fois. Ce n'est peut-être pas du « bon français », mais d'un nom faire un verbe, c'est ainsi que se fabrique une langue, en se l'appropriant. « On a grèvé » nous dit quelque chose de l'origine de ces femmes, du chemin qu'elles ont parcouru, perpétuant ainsi sous le régime de la mondialisation, celui de la colonisation – « ils nous traitent

comme des esclaves » dit l'une d'elles. Dans cette expression, « on a grèvé », résonnent les percussions et les danses, comme une manière de dire à la direction mais aussi à la population avoisinante : « c'est notre territoire, ici c'est chez nous ».

Qu'est ce qui vous intéresse vous dans ce conflit, qu'allez-vous chercher ?

J'ai fait un film en 1985 qui s'appelait *Question d'identité*, ça pose un peu les choses. Je reste sur une définition assez simple de la question que je pose : « Comment tu fais avec la vie ? ». Cette question n'est pas de moi mais d'Edgard Morin et Jean Rouch dans *Chronique d'un été*. Quand j'ai vu ce film à l'Idhec je me suis dit « c'est ça que je veux faire ». Après c'est une question de déclinaisons en fonction de qui on rencontre. Évidemment, si je vais voir un notable, il me regardera de travers. « Ça va moi la vie, qu'est ce que tu veux ? »

Il aura d'autres problèmes !

Oui mais... Soyons clair ! Le cinéma de fiction français prend très bien ça en charge. Emmanuelle Devos est parfaite. Mais ce n'est pas mon affaire.

■ Propos recueillis par Olivier Jehan.

IRANIEN

MEHRAN TAMADON

Compétition internationale / 105' / 2014 / France, Suisse

SAMEDI 22 MARS, 15H00, PETITE SALLE + DÉBAT

MARDI 25 MARS, 17H00, CWB

JEUDI 27 MARS, 21H00, CINÉMA 1 + DÉBAT

En 2009, Mehran Tamadon rencontre pour son film *Bassidji* certains des défenseurs les plus extrêmes de la République islamique d'Iran et nouait un dialogue. Avec *Iranien*, il déploie un nouveau dispositif : cohabiter quelques jours dans une maison avec des *mollah*² et questionner la possibilité de vivre ensemble dans le respect de l'autre.

Entre Bassidji et Iranien que s'est-il passé ?

Après *Bassidji*, en 2009, ont eu lieu les contestations des résultats des élections présidentielles qu'on connaît à travers le mouvement vert. Certains des *bassidji* que j'avais filmés se sont opposés aux manifestants. Des mois plus tard, je décide de repartir en Iran, de leur parler à nouveau et de commencer un autre film sur cette question : comment peut-on se parler, accepter nos différences. Un jour je dis à l'un d'entre eux : « Imagine qu'on vive ensemble dans une maison, qu'il y ait une pièce pour toi, une pour moi et un espace commun ». Je pensais alors les emmener vraiment dans une maison pour les obliger à être réellement face à cette situation concrète. Or, avec ce qui s'est passé après les élections, je suis moi-même tendu, je n'arrive pas à discuter calmement. Je fais fuir les *bassidji*. Plus tard je subis des interrogatoires par les renseignements généraux iraniens. Ils me prennent mon passeport, ma caméra, mon ordinateur, mes livres et me demandent de ne plus faire de film. Après ces interrogatoires, je décide de

ne plus faire le film avec les bassidji. Il y a trop d'indics dans ce milieu, c'est sans doute ce qui m'avait valu mes interrogatoires. Je cherche alors des mollah. Je fais une première tentative dans une maison dans la ville sainte de Qom avec quatre jeunes mollah. Je filme près de trente heures avec eux jusqu'à ce qu'ils me disent qu'ils ne peuvent pas vivre avec moi parce que les impies sont impures, qu'ils salissent tous les objets qu'ils touchent. Un bout de ce dialogue est resté dans *Iranien* pour raconter l'histoire du tournage. Je peux alors faire un film sur l'impossibilité du vivre ensemble entre un athée et des religieux. Mais je suis décidé à trouver des gens qui acceptent l'expérience. Je continue donc à chercher et à filmer. On me demande souvent : « Comment avez-vous choisi vos personnages ? ». On ne les choisit pas, c'est eux qui choisissent s'ils veulent ou pas participer. On fait le film avec le peu de gens qui acceptent.

J'ai été frappée par le fait que la moitié du film peut-être, était autour de la question de la femme, du désir, du contrôle social. Est-ce un effet de montage ?

Nous revenions réellement sans cesse sur le sujet. On en a parlé plusieurs heures pendant la première journée et ils sont arrivés à cette conclusion que j'étais un dictateur. Le second jour, nous avons rediscuté de cela et j'étais beaucoup plus offensif dans le débat. Mais j'ai préféré garder la discussion de la veille où je n'avais pas toujours de réponse. Je la trouvais plus intéressante pour le film car elle révèle nos façons de discuter et la manière dont la relation se noue. Mais effectivement, la question de la femme est leur préoccupation principale.

Le rire, l'humour sont importants pour vous, c'est votre clé pour réouvrir les discussions. Comment vous êtes-vous pensé dans le film ?

Eux aussi ont beaucoup d'humour. M. Babai, le personnage principal, faisait rire tout le monde, il faisait un peu le spectacle ! Par rapport à moi-même, il me fallait prendre de la distance au moment du montage et être capable de me voir comme un des personnages du film : supporter ainsi certaines attitudes qui sont difficiles à assumer, mais que je trouve intéressantes pour le film. J'avais aussi peur qu'on tombe dans des discussions très mécaniques et figées, mais ils m'ont surpris et c'était un plaisir !

Quel est le bilan de votre expérimentation ?

J'étais très content de tout ce qui s'était dit et j'avais trouvé qu'il y avait beaucoup d'ouverture. J'étais étonné de voir qu'ils acceptent le jeu et qu'ils concèdent certaines choses. Ce qui compte pour moi, plus qu'ils soient d'accord avec moi, c'est qu'ils acceptent que j'existe avec mes différences.

Vous êtes architecte. Il s'agit de construire un espace commun... La construction de la cité idéale est une question qui vous intéresse ?

Oui, l'architecture est politique. Comment l'espace doit être occupé ? Quel mode de vie tu induis lorsque tu dessines un projet ? L'architecte doit être capable de prendre de la distance par rapport au modèle de société dans laquelle il évolue. Lorsqu'on travaille sur ce type de film, créer la distance est

également, à mon avis, essentiel. C'est la distance qui permet aux spectateurs de faire la part des choses et de donner du sens à ce qu'il voit. Et la bonne distance, il faut la trouver. Si on s'éloigne trop, on devient cynique, si on se rapproche trop, on est complaisant, on fait de la propagande. Cette distance je la trouve en partie parce que moi-même je me distancie de mon propre personnage.

Est-ce que vous pourrez montrer le film en Iran ? Le dialogue avec votre ennemi est-il encore possible ?

Ce que je dis dans le film ne peut pas être dit dans l'espace public et puis je ne peux pas aller en Iran pour l'instant. De manière générale, dialoguer n'est pas facile, puisqu'il faut arriver à se mettre en mouvement pour entendre l'autre. Par ailleurs, le dialogue est souvent frustrant, il faut accepter cette frustration. On veut dire plus de choses, mais on ne peut pas, parce que l'autre veut aussi parler et qu'on est obligé de s'arrêter et de faire avec l'autre. S'arrêter, se retenir, céder la place, c'est frustrant. Quelque part, le dictateur ne supporte ni le mouvement ni la frustration. Il veut être seul pour dire ce qu'il veut. Je réalise aujourd'hui que la démocratie est frustrante. C'est frustrant de composer avec l'autre et de faire des compromis.

1. Les bassidji sont des miliciens gardiens de la Révolution islamique en Iran.
2. Les mollah sont des érudits musulmans.

■ Propos recueillis par Dorine Brun.

Une version longue de cet article est disponible sur le blog.

Retrouvez les articles du journal sur le blog

[HTTP://BLOG.CINEMADUREEL.ORG](http://blog.cinemadureel.org)

RÉDACTION Lyloo Anh, Dorine Brun, Delphine Dumont, Stéphane Gérard, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Milaine Larroze Argüello, Stéphane Lévy, Julien Meunier, Marjolaine Normier, Maïté Peltier, Alexandra Pianelli, Amandine Poirson, Amanda Robles, Jean Sébastien Seguin
RÉDACTEUR EN CHEF Gauthier Leroy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier
MAQUETTE Léa Marchet
CONTACT lejournaldureel@gmail.com

 **Bibliothèque
Centre
Pompidou**
publique d'information

**CNRS images /
Comité du film ethnographique**