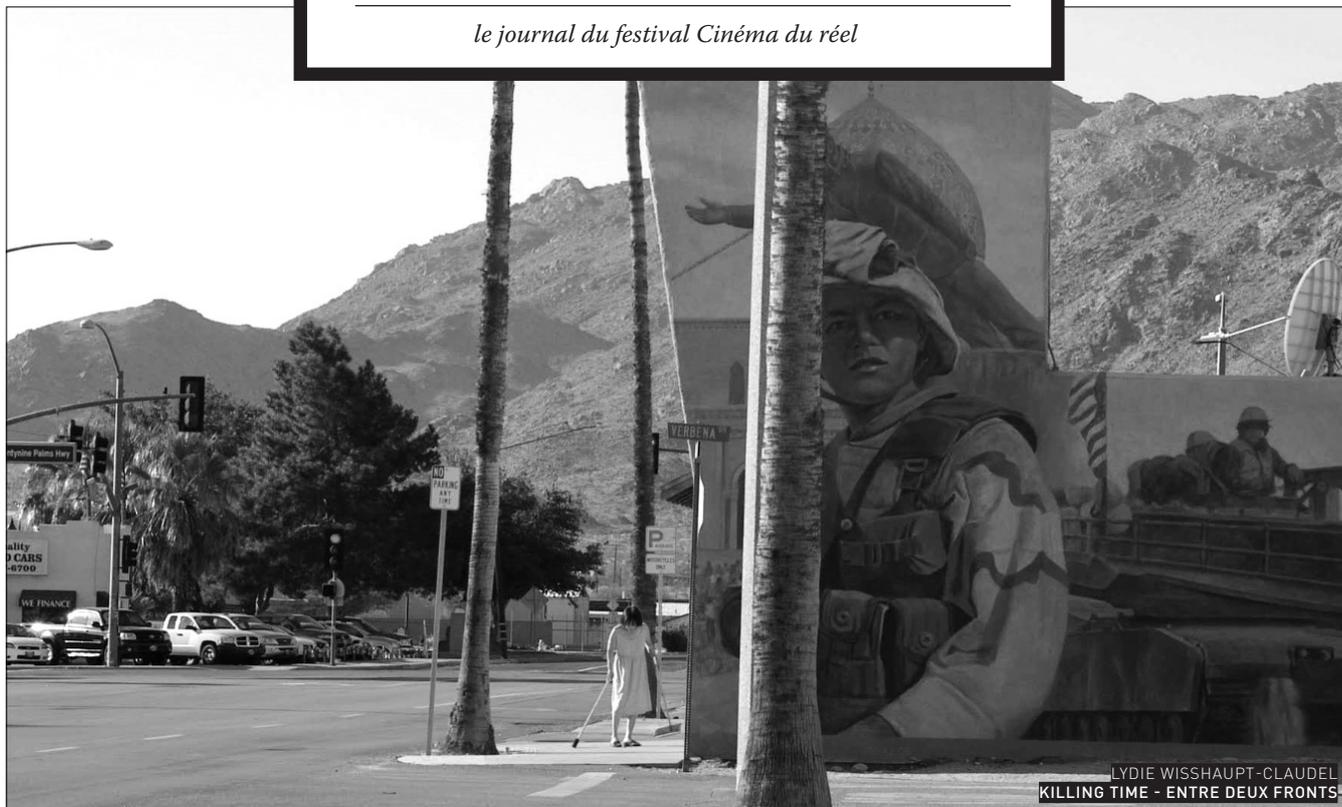


KILLING TIME - ENTRE DEUX FRONTS
LYDIE WISSHAUPT-CLAUDEL
DAL RITORNO
GIOVANNI CIONI

RÉÉL #2

le journal du festival Cinéma du réel

LA CHAMBRE BLEUE
PAUL COSTES
SEMPRE LE STESSE COSE
CHLOÉ INGUENAUD, GASPAR ZURITA
NOCTURNES
MATTHIEU BAREYRE



KILLING TIME - ENTRE DEUX FRONTS

LYDIE WISSHAUPT-CLAUDEL

COMPÉTITION INTERNATIONALE

2015 • France, Belgique • 88'

Première mondiale

dimanche 22 mars, 18h15, cinéma 1 + débat

lundi 23 mars, 16h15, Luminor + débat

vendredi 27 mars, 18h45, cinéma 2

De retour d'Irak ou d'Afghanistan, de jeunes Marines tuent le temps entre deux fronts. Bienvenue dans la ville de Twentynine Palms.

Comment êtes-vous arrivée à Twentynine Palms ?

A 18 ans, je suis partie faire une année scolaire aux Etats-Unis. Tous les quinze jours, au réfectoire, il y avait deux recruteurs de l'armée qui venaient faire leur marché pour convaincre les élèves de s'engager. J'ai vite compris que l'armée faisait partie du quotidien des américains. Puis il y a eu 2001. Et j'ai repensé à ces centaines de milliers de jeunes qui allaient partir à la guerre. En 2008, j'ai décidé de repartir aux Etats-Unis pour faire le film *Sideroads*. C'est en étudiant la carte que je suis tombée sur les bases militaires de Californie, ces énormes zones grises au milieu du désert. Twentynine Palms est la plus grande. J'avais vu le film de Bruno Dumont et je me suis dit qu'il fallait qu'on y aille. On y est resté trois jours et on en a tiré une séquence qui se passe dans un salon de tatouage. Il y avait le tatoueur, patriote anti-guerre et le

tatoué, patriote engagé, et une espèce de rapport de force assez étrange entre eux... Ce souvenir est resté et je me suis dit que je devais revenir. Qui sont ces civils ? Qui sont ces militaires ? Et qu'est-ce qu'il se passe pour eux à cet endroit précis, Twentynine Palms ? Qu'est-ce qui fait que, dans ce lieu là, au travers de situations banales et quotidiennes, on peut observer comment va cette société ? Où en sont ces hommes, en tant que personnes et en tant que citoyens ?

C'est un film très immersif, dans quelles conditions l'avez-vous tourné ?

Quand j'ai commencé à travailler sur ce projet, j'ai repensé au salon de tatouage et pas du tout à la ville. J'ai déposé une aide aux repérages, j'en ai parlé à mes futurs producteurs et on est partis. D'abord une semaine en immersion et sans caméra pour observer la ville. Puis le chef opérateur et l'ingénieur du son sont arrivés, et nous avons fait un premier tournage de quatre semaines. On est rentré un an, j'ai récrit, demandé de nouveaux financements et on est reparti cinq semaines de plus. Cela aurait été impossible de faire le film autrement. Les gens voyaient que nous nous tapions le quotidien avec eux. Et ils nous accordaient leur confiance.

Comment s'est déroulé le montage ?

On a eu du temps, sept mois en tout, avec une pause. La monteuse a regardé l'intégralité des rushes toute seule et moi aussi. On se connaît très bien, on était dans la même classe en cinéma, je connais sa sensibilité à la culture américaine, elle est anglophone et pouvait s'immerger entièrement dans les rushes. Au début, je ne me faisais pas confiance. Je n'étais pas certaine que l'on com-

prenne la notion de cycle, j'avais toujours l'impression qu'il fallait beaucoup plus répéter les choses, les faire revenir. J'avais besoin d'un matin et d'une nuit. Puis, on a compris qu'inscrire le film dans un temps précis ne marchait pas. On a passé notre temps à simplifier la narration et tout notre travail a consisté à trouver la mesure des choses.



Cette ville semble en suspens, presque fantomatique.

C'est une ville très peu habitée et comme beaucoup de villes américaines tout y est fait pour la voiture. On voit peu de corps à l'extérieur des bâtiments, d'autant qu'il fait très chaud dehors. On a donc une succession de lieux avec une fonction précise :

le salon de tatouage, la station essence, le salon de coiffure... Le paysage est très désincarné et les gens ne connaissent que l'air conditionné.

De mon côté, j'avais comme une boulimie de cette ville. Tout pouvait potentiellement me servir. J'ai eu besoin, par exemple, de multiplier des plans de maisons abandonnées dans le désert. J'y voyais

« Les trucs chiants, ça va pas me manquer. Par contre, mes potes, oui. »

une métaphore de l'accumulation de l'absence, de la destruction, de la mort. L'équipe ne comprenait pas, la monteuse non plus. Moi j'avais besoin d'aller au bout de mon idée. On a intégré ces maisons, puis on les a retirées au montage. Ce trajet fut très intéressant. J'avais besoin de passer par là pour me rendre compte que l'on avait une matière humaine très riche.

Vous avez fait le choix de ne pas suivre un ou plusieurs marines en particulier, pourquoi ?

Oui, dès la première session de tournage, je n'avais pas envie de rentrer dans l'histoire personnelle, dans l'anecdotique. Je ne voulais pas réduire mon approche du sujet à quelque chose du type : « Voilà, je m'appelle Travis, je me suis engagé quand j'avais 19 ans, mon père était *Marine* et je voulais absolument le devenir moi aussi pour venger mon pays ». Ils ne se parlent pas ainsi entre eux. Ils se connaissent donc ils n'ont pas à se raconter. Et s'ils parlent de la guerre avec les commerçants, ils le font pour parler, ils ne sont pas dans le témoignage. Enfin, je désirais montrer que la guerre n'a rien d'exceptionnel pour eux. Elle l'est pour moi. Mais là-bas, dans ce pays et surtout dans cette ville, il y a toujours un oncle, un grand-père, un père qui a fait la guerre. L'armée y est très présente, elle sponsorise notamment des événements sportifs. La guerre est banalisée et l'armée est partout, tout le temps.

■ Propos recueillis par Marjolaine Normier

DAL RITORNO

GIOVANNI CIONI

COMPÉTITION INTERNATIONALE

2015 • France, Italie • 92'

Première mondiale

dimanche 22 mars, 21h00, cinéma 1 + débat

lundi 23 mars, 16h15, petite salle + débat

jeudi 26 mars, 14h00, Luminor



GIOVANNI CIONI
DAL RITORNO

Dans Dal ritorno, Giovanni Cioni dialogue avec un déporté qui, de retour parmi nous, affronte ses fantômes. Malgré une expérience radicalement écrasante, Silvano est simple, précis, sensible. Un homme qui a pu rester bon.

J'ai beaucoup aimé que ne soient pas prononcés les grands mots-étiquettes « Sonderkommando », « Juif », « non-Juif », « prisonnier politique »... Est-ce venu dès la 1ère écriture ou vous en êtes-vous débarrassé au fur et à mesure ? Y a-t-il une raison à cela ?

Ce refus était pour moi la condition indispensable pour pouvoir entreprendre ce projet, et il est venu dès la première rencontre avec Silvano, quand il m'a demandé de l'accompagner. J'ai grandi avec la mémoire de la Shoah, j'avais beaucoup lu (Levi, Kertész, Albahari,...), je ressens la nécessité et l'urgence de la transmission de la mémoire, mais je sais aussi comment cela peut se réduire à un discours, presque à un lieu commun. Et après ? J'avais un homme en face de moi, un homme qui me disait que sa vie était restée là-bas, je ressentais sa solitude terrible, d'autant plus terrible qu'après des années de silence, il avait depuis dix ans commencé à raconter son histoire, avait été à la RAI, dans les écoles, avait publié un livre, était invité à des conférences...mais il était seul. Car un survivant est toujours seul, et traverse incrédule son existence d'après. C'est cette traversée de l'incrédulité que je voulais raconter. Le témoignage, certes, mais au-delà, l'homme qui ne se réduit pas à sa fonction de témoin. Et il fallait alors presque oublier tout ce que je croyais savoir. J'ai choisi de ne pas me documenter. J'ai juste consulté quelques archives pour donner des visages aux personnes qu'il évoquait. Par contre je lui ai écrit une lettre, et je me suis dit que c'était la forme que le film pouvait prendre - un film qui s'adresse à lui.

Vous coupez peu les propos de Silvano, vous gardez des redites et, parfois, vous transformez sa parole en chant scandé, en la mêlant à du jazz. Était-ce délibéré de donner à la parole un statut un peu sacré ?

Il s'agit de l'importance même du fait de raconter. Silvano est dans son récit, il est ce qu'il raconte, il le revit. Quand il raconte il est là-bas, presque absent - et c'est ce transport du récit qui m'intéressait. Du coup c'est comme un chant, effectivement, mais ce n'est pas un chant sacré, c'est le fait que cette histoire lui revient, le retient, comme si elle venait d'avoir lieu et il la raconte de manière

brute. C'était un soldat qui a été déporté pour avoir refusé de rejoindre les rangs de l'armée de la République de Salò, qui à son retour a été confronté à l'incrédulité de ses proches. Il n'a pas pu élaborer son récit car il n'avait personne avec qui le faire.

Cet homme tendre, dont on sent que la culpabilité et la blessure sont encore vives, place ses « années les plus tristes » sous le signe du collectif...

Oui, il les replace dans l'évocation de quelques amis qu'il nomme et qui sont morts dans ses bras, des personnes avec lesquelles il a vécu cette expérience et qui l'ont laissé seul. Comme une fraternité perdue, impossible.

On sent le même respect vis-à-vis de vous, on a l'impression qu'il est très conscient de la caméra et de votre travail de réalisateur. Y a-t-il eu des moments difficiles au tournage ?

Au début du tournage, il a eu une attaque cérébrale. Il s'est repris et, d'une certaine manière, ce film qui parle de survie est replacé dans un parcours de convalescence. Le moment le plus difficile a été de lui dire que j'allais partir à Mauthausen sans lui, que ce voyage allait être impossible pour lui, alors que c'était le point de départ du projet. Même s'il y tenait coûte que coûte, je ne voulais pas mettre sa santé en péril et me sentais responsable vis-à-vis de sa famille. Je savais aussi que ce voyage pouvait être une motivation pour se rétablir. Ceci dit, une fois que j'ai choisi d'y aller sans lui, j'ai pensé que c'était plus intéressant - comme un repérage sur les lieux du récit, après celui-ci.

Une partie de l'émotion que procure le film vient de la diction relâchée de Silvano, et de son débit rapide. On sent que pour lui il y a urgence à dire, même si c'est dire encore et à nouveau.

Certes, il y a urgence, surtout chez un homme qui veut que tout soit raconté et ne sait pas s'il tiendra le coup. Mais il y a tellement de choses à dire, qui reviennent en même temps, qu'il en a presque le vertige. Raconter est une lutte contre le temps, avec la peur d'oublier et de ne pas bien raconter. Il raconte de manière viscérale.

« J'ai l'impression de me voir encore, enfournant continuellement des corps dans ces fours »

***Dal ritorno*, c'est aussi l'approche d'un territoire, des arcanes de bâtiments. Comment interprétez-vous le fait que Silvano, de retour à Mauthausen, en 2003 n'ait pas filmé le camp, alors qu'il est persuadé de l'avoir fait ?**

C'est le territoire du récit, où son existence est restée, et c'est dans ce sens qu'on s'approche de Mauthausen. D'abord comme un espace mental qui pourrait être l'hôpital, qui pourrait surgir de la fenêtre de chez lui, ensuite comme un retour sur ce lieu comme pour chercher des traces du récit. Silvano m'a appelé quand j'y étais et m'a demandé d'essayer de l'imaginer là. Il m'a demandé si j'avais tout filmé. Je comprends qu'il n'ait rien filmé quand il y est retourné. Je comprends ce trou noir. Durant ce voyage en Allemagne et en Autriche il a tout filmé, sauf le camp. Le soir, il a filmé les vitrines et les passants d'une rue commerçante quelconque, comme pour faire le vide. J'aime beaucoup les films en super 8 de ses voyages, de la naissance de sa fille, de vacances en Grèce, où en fait il filme le début de son histoire. Le navire de croisière est le navire qui transportait les prisonniers, dont il était. Il filme comme s'il était incrédule, il filme autre chose que ce qu'on voit.

■ Propos recueillis par Stéphane Lévy

LA CHAMBRE BLEUE

PAUL COSTES

COMPÉTITION FRANÇAISE

2015 • France • 48'

Première mondiale

samedi 21 mars, 18h30, Luminor + débat

lundi 23 mars, 13h30, cinéma 1 + débat

jeudi 26 mars, 19h30, Centre Wallonie-Bruxelles



Dix ans après la disparition de son père, Paul Costes convoque les souvenirs et dresse un portrait sensible de ses proches, tantôt figés dans la douleur, tantôt en mouvement coûte que coûte.

Vous appelez votre père par son prénom. Comme si l'idée même de la mort de la figure paternelle était tellement insupportable qu'elle impliquait la nécessité d'une distance...

Oui, parler de son père dans un film, dix ans après sa mort, m'a demandé de prendre une distance... Aujourd'hui, ce n'est pas insupportable. Ce n'est plus un film sur la mort, c'est un film sur sa disparition, ce processus qui fait suite à la mort. Jean-Pierre, papa, c'est le même, et ça en est toujours un autre. "A chacun ses souvenirs" dit mon frère Gabriel: c'est une des problématiques du film. Il a son père, j'ai le mien. J'ai réalisé qu'on avait du mal à parler de la même personne. C'est le problème avec les morts: ils sont fuyants.



Briser des assiettes, c'est chasser les maux intérieurs, se défouler et montrer qu'on veut faire la fête.

Vous tentez d'organiser un repas pour commémorer la mort de votre père. Est-ce une manière de se souvenir ou de le ressusciter? Quelle place accordez-vous aux rites dans ce film?

Pas de le ressusciter. C'est pour les cathos, et ce n'est pas ma tasse de thé. Mais oui les films sont peuplés de fantômes: Marlène Dietrich, Gary Cooper, Louis Jovet. Et Jean-Pierre Costes. L'utilisation que je fais des archives familiales joue avec cette étrangeté. Par ailleurs, dans le film *Ordet* ou *Sous le soleil de Satan*, je trouve ça très beau de ressusciter quelqu'un. Au cinéma, oui, on peut faire (ré)apparaître. Mais dans *La chambre bleue*, le jeu ne pouvait pas être aussi littéral: il est vraiment mort. On ne peut vraiment pas le ressusciter. Les rites: c'est le film que je n'ai pas eu le courage de faire; en partie c'est La gueule ouverte de Pialat.

J'ai pris un autre chemin, qui a consisté à proposer une cérémonie, un repas "traditionnel" de famille qui n'existe dans aucune tradition. Et ce faisant j'ai "convoqué" mes proches sur la question de la coutume, des rites, oui. C'est le hors-champ social du film, le monde autour, avec ses règles.

Les images du père disparu laisse place à celle de vos proches: Ce film devient peu à peu le portrait du monde des vivants. Comment ce glissement s'opère-t-il? Comment s'est effectuée l'apparition de votre présence à l'écran?

Rapidement. Avec ma grand-mère, dans une des premières séquences tournées dans la chambre bleue, à propos d'une histoire de rideaux. Ça a donné le La.

J'ai filmé mes proches pendant deux ans. Il y a eu deux tournages avec Bijan Anquetil à l'image, un compère de longue date. Quand j'étais seul, je faisais un cadre fixe, avec deux valeurs de plan: une où ils étaient seuls, une autre où j'étais à l'image. Quand ils étaient seuls, j'avais l'impression de les "regarder". Comme c'est moi qui propose le jeu, je me suis mis dedans. Les séquences d'entretien sont des conversations, des dialogues. Bijan n'était pas forcément là pour faire le contre champ, alors un plan large pour tout le monde! C'est un peu schématique, mais le principe est là: être en présence.

**« Maintenant, il faut faire son deuil...
mais comme personne ne te dit
comment, forcément,
ça prend son temps. »**

Vous soulignez le dispositif, le processus en train de se faire... autant de tentatives qui interrogent les principes même du documentaire: comment filmer l'intime, capturer le réel, recueillir la parole, et la (re)mettre en scène.

Dialogue. Plans fixes. Accélééré. Ralenti. En avant. En arrière. Plusieurs textures d'images, pour plusieurs temporalités, qui finissent par remettre en jeu le statut des images. Un film, dans un film, dans un autre, qui revient sur le premier, passe au troisième, parce qu'il a oublié le second... C'est le sujet du film: je me souviens, du moins j'essaye, je me perds, je digresse et j'entraîne le film avec moi.

Comme le prolongement d'un mouvement, vous vous amusez à créer une passerelle entre les archives du passé tournées par votre grand père et celle du présent que vous enregistrez. Comment avez-vous abordé le travail de montage et l'écriture de la voix-off?

Ce prolongement m'intéresse parce qu'il me permet de créer de la confusion, et de mettre en scène la fabrication d'une archive. De quoi se souvient-on? De ce qu'on a filmé? Vu? Raconté?

Au montage, j'ai d'abord travaillé avec Sylvie Fauthoux, qui m'a aidé à dissocier ce qui est personnel de ce qui peut s'ouvrir aux autres. Raphaël Pilloso, le producteur, nous a aidé à donner un statut aux différentes images. Ensuite, j'ai travaillé sur des glissements entre ces différentes sources et j'ai écrit la voix off. Je déambulais chez moi avec un HF, et j'égrenais des mots, comme une liste sans fin, une improvisation, avec des bribes de textes écrits. Je me suis aussi enregistré en studio. Je trouvais ça parfois tellement mauvais que deux amis comédiens, Frédéric Noaille et Antoine Laurent sont venus me "coacher". Grâce à eux, ça reste classique, mais moins grave. Sébastien Cabour, qui a fait le montage son et le mixage du film, a su trouver les moments où il ne fallait que de la voix et du silence- parce que le super 8, c'est aussi du silence- et ceux où l'action sonore devait prolonger la confusion visuelle.

« Mon capitaine le bateau a fait naufrage. C'est foutu. Tu ne m'entends plus. You're fucking dead man! » Avez-vous finalement réussi à faire ce repas? Le temps du film vous a-t-il permis de faire votre deuil?

Ce repas n'a pas eu lieu mais votre question sur le deuil est touchante. Elle me raconte la distance entre l'expérience de spectateur que vous avez fait avec ce film, et la mienne, de faiseur.

■ Propos recueillis par Zoé Chantre et Alexandra Pianelli

SEMPRE LE STESSE COSE CHLOÉ INGUENAUD, GASPAR ZURITA

COMPÉTITION FRANÇAISE

2015 • France • 79'

Première mondiale

dimanche 22 mars, 16h15, cinéma 2 + débat
lundi 23 mars, 10h30, Centre Wallonie-Bruxelles
mercredi 25 mars, 17h30, cinéma 1 + débat



Quatre générations de femmes se partagent un deux-pièces dans un quartier de la Sanita, à Naples. Leurs gestes se répètent, les liens de parenté se confondent, un long mur fait face au perron donnant sur la ruelle. Elles semblent prises dans la toile d'un quotidien immuable. En fond sonore, une voix sortie du téléviseur leur suggère: "Ne te contente pas de l'horizon, cherche l'infini".

Chloé, comment est née cette envie de filmer ces femmes quand vous avez commencé à filmer seule, en 2008?

Je vivais alors à Naples pour mener une enquête de terrain en anthropologie. Tous les jours je passais par une ruelle du centre faite d'une succession de bassis, ces habitations en rez-de-chaussée que l'on voit dans le film. J'étais intriguée par ces espaces à la fois intimes et exposés aux regards, où il y a une porosité entre l'espace public et privé. Et ces femmes qui passaient leur journée là, s'appropriant la rue et avec pour seul horizon un mur. Puis j'ai découvert le quartier de la Sanità, un quartier enclavé dans le centre de Naples et c'est là que j'ai rencontré Loana et Raffaella.

Elles avaient très envie que je les filme. J'avais le projet de filmer la transmission entre les femmes et par hasard je rencontrais quatre générations de femmes vivant sous le même toit.



CHLOÉ INGUENAUD, GASPAR ZURITA
SEMPRE LE STESSE COSE

L'absence des hommes dans leur vie est-elle aussi effective que le film le laisse entendre ?

Le film reflète la réalité de leur absence. Mais il y a des porosités, elles ne sont pas seules au monde, Patrizia a trois autres fils, qui viennent déjeuner, que nous voyons d'ailleurs lors de la séquence du départ en prison. Nous avons aussi choisi de ne pas ajouter trop de personnages secondaires car le sujet de notre film est leur vie commune dans leur basso, où, excepté Gennaro, le père alité, seules vivent des femmes. Ces femmes s'arrangent comme elles peuvent, avec la retraite de la Nonna et se débrouillent. De fait, cette maison est régie par un matriarcat où les hommes sont des personnages de second plan.

« Ne te contente pas de l'horizon, cherche l'infini »

En tant que spectateur, nous ressentons une forme de distance qui pose la question de votre relation avec les personnages. Quelle fut votre place de filmeurs ? Leur avez-vous donné des directives, comme de ne pas regarder la caméra, par exemple ?

Non, jamais. Dans la famille, chacune réagissait différemment à la présence de la caméra. Le fait que nous passions beaucoup de temps chez elles et que nous les filmions dans la répétition de leurs tâches quotidiennes provoqua une forme de normalité à notre présence. Nous partagions tous nos repas avec elle, pour Patrizia, la mère de la famille il était impensable que nous ne déjeunions pas avec elle, on était deux bouches de plus à nourrir, un peu comme deux enfants de plus qui passent leur journée dans ses pattes à jouer avec une caméra. Ce sont les personnages « extérieurs », la tante, la cousine qui rappellent notre présence. Mais avec elles, nous n'avons pas choisi de posture, si ce n'est celle d'être-là, simplement, sans poser de questions, sans chercher ni à provoquer ni à disparaître.

Le film se déroule sur six ans, et les cadres changent peu. Y avait-il des contraintes liées à l'espace de tournage ?

Il y a deux aspects du dispositif que l'on a toujours gardés au fil du tournage : composer les cadres afin qu'elles soient toujours en relation avec l'espace, car nous considérons l'espace lui-même comme un personnage du film et l'importance de leurs rapports à cet espace comme un axe fondamental. D'autre part, nous voulions laisser l'action advenir dans ces cadres et ne pas chercher à la suivre. Nous filmions en plan-séquence, les laissant entrer et sortir. Mais cette forme de rigidité du dispositif a été mise à l'épreuve par le tournage de la scène où la tante réprimande Giovanna, la tension provoquée par ce personnage extérieur à la maison qui entre et les juge, nous a fait glisser naturellement vers des gros plans. A travers eux nous basculions dans une forme d'irréalité. En contrepoint aux plans larges où elles évoluent toutes, les gros plans nous faisaient soudain basculer dans l'espace intérieur de chacune, dans leur intimité, laquelle en vérité est inexistante à l'intérieur de leur maison.

Ce film raconte des femmes dans leur quotidien, leurs tâches répétées chaque jour. Comment et quand avez-vous appréhendé la narration du film ?

Au début, le projet était beaucoup plus contemplatif. La narration s'est construite au fur et à mesure du tournage et surtout au montage. Nous n'avons jamais projeté de les filmer sur six années de leur vie. Dans ce huis-clos, la répétition des tâches quotidiennes prend quasiment la dimension d'une litanie. Leur espace intérieur semble comme une chapelle votive que l'on vient honorer chaque jour. Cette forme d'immuabilité nous donnait l'impression que leurs gestes répétés absorbaient les grands événements de leurs vies, comme s'ils étaient engloutis par le quotidien. Le montage semblait être au départ un casse-tête, avec tous ces plans-séquences fixes. Finalement, les choses se sont construites naturellement. Pour le tournage, les cadres s'étaient imposés, au montage également, nous n'avions pas mille chemins possibles. Au tournage, il y a beaucoup de moments où l'on s'est dit : « Il n'y a pas de film ! » Nous n'étions pas conscients que le temps allait finalement être notre allié.

■ Propos recueillis par Hélène Audoyer et Charlotte Dufranc

NOCTURNES

MATTHIEU BAREYRE
COMPÉTITION FRANÇAISE
2015 • France • 48'
Première internationale

samedi 21 mars, 13h30, cinéma1 + débat
mardi 24 mars, 19h30, Centre Wallonie-Bruxelles
samedi 28 mars, 16h30, cinéma 2 + débat



Plongée hypnotique dans les nocturnes de l'hippodrome de Vincennes. Seule résonne l'énergie survoltée de jeunes parieurs, dans un lieu de spectacle désormais déserté.

Pourquoi avoir réalisé tout votre film dans l'hippodrome ?

Je n'avais encore jamais vu un peloton de chevaux passer à moins de 5 mètres de moi. Jamais. Sidéré par la puissance d'une telle démonstration de mouvement et par une temporalité qui m'était totalement étrangère, je ne comprenais pas qu'il n'y ait personne qui regarde les courses. Vincennes est un espace conçu pour des milliers de personnes. Or, les paris ont été délocalisés sur internet depuis une dizaine d'années. Les gens ne se déplacent plus. Le Vincennes des têtes à chapeaux représenté par Degas ou Manet à la fin du XIXème siècle a complètement disparu. J'ai d'emblée

été frappé par l'irréalité du lieu et son ambiance très particulière, ça a été un coup de foudre visuel. J'ai senti que Vincennes pouvait fonctionner comme une unité spatiale représentant une grande métaphore de divers problèmes selon moi fondamentaux pour la compréhension de la réalité actuelle : la substitution de l'écran



au réel et l'addiction aux écrans, puisque les personnes à Vincennes ont beaucoup moins de rapport à l'animal, au mouvement et la vitesse, qu'aux écrans. Le nombre de joueurs, devenus virtuels, ne diminue pas, au contraire. La machine Vincennes continue donc de fonctionner, même si elle n'est plus qu'un lieu dédié à la fabrication d'une image.

Quand et comment avez-vous rencontré les personnages de votre film ?

Je les ai rencontrés quelques mois après y être allé pour la première fois. À l'époque je tournais seul, apprenant à faire des images. Un soir je me trouvais dans le grand hall et ils sont venus me voir. Ils m'ont demandé ce que je faisais là, ce que je cherchais avec ma caméra, pourquoi ils me voyaient tout le temps. Je leur ai expliqué que je faisais un film sur l'hippodrome. Mon intention n'était pas de réaliser un portrait de joueurs mais un portrait du lieu en tant que tel. La meilleure manière d'investir ce lieu était pour moi de partir des points de vue des personnes qui le peuplent, le connaissent et se le sont approprié. À partir de ce jour je suis resté avec eux, à côté d'eux. Le fait de rencontrer des gens aussi seuls a été pour moi très important. J'ai trouvé en eux des compagnons de solitude. Le groupe a accepté que je le filme. Je n'ai jamais provoqué quoi que ce soit, j'étais seulement présent, mon but étant de m'autoriser progressivement à obtenir quelque chose de cette situation. C'est en faisant disparaître mes intentions, en mettant à mal ma petite morale, en faisant tomber les limites que je m'imposais, que j'ai le plus appris en réalisant ce film. Il fallait arriver à plonger dans leur pratique, leurs points de vue, leurs obsessions. C'est ce qui a pris énormément de temps.

Un temps nécessaire qui vous a aussi permis de définir votre propre regard... ?

Réaliser le film signifiait pour moi parvenir à constituer mon propre regard. L'enjeu était de saisir des moments où toutes les idées que je pouvais développer sur le comportement de ces joueurs disparaissaient. Ces moments où les personnes redeviennent complètement autonomes et opaques. Il faut arriver à être tellement avec eux qu'on en est suspendu à leurs regards. Je n'ai pas essayé de faire un film « sur » mais « avec » eux, me faisant le plus discret possible, tout en essayant de rester proche physiquement. Si je n'ai jamais tenté d'interférer sur ce qu'ils vivaient, la durée d'immersion, qui a été très longue et m'a permis de les filmer ainsi, a considérablement modifié leur quotidien. Il est possible de se faire oublier mais il est impossible de disparaître. Nous n'enregistrons jamais la réalité telle qu'elle est sans notre présence, mais c'est précisément ce qui est intéressant, l'idée que la caméra provoque quelque chose : des regards caméra, une sorte de réflexivité des joueurs sur leur propre pratique. Ils prennent conscience du fait que, à leur manière, ils sont les rois de leur pratique, de leur langage, de leur territoire. Mon défi était d'arriver à m'approcher le plus possible des pulsions de ces joueurs.

Ces jeunes joueurs sont touchants, ils semblent à la fois aliénés et libres dans leur aliénation...

La question du film est la liberté. Lorsque je les observais, je pensais : « c'est incroyable, ils ne se rendent plus compte du comportement qu'ils peuvent avoir. » Ce qui est étonnant, c'est qu'ils arrivent à s'approprier et maîtriser un système intégralement pensé pour commander certaines de leurs actions, et ce de la manière la plus affective qui soit : par le corps, le cri, la parole. Or les joueurs ne sont pas des automates, ils ont investi un schéma et je trouve ça extraordinaire. Notamment à travers la langue, cet argot turfiste qu'ils utilisent de manière très singulière. La manière avec laquelle ils percutent et investissent la langue française me fascine, ils font que je la redécouvre. Et si des cris sont présents dans le film, ils sont pour moi une manière de retrouver la parole. Il s'agit d'une libération incroyable ! Vincennes est aussi un moyen pour eux de vivre autre chose, de s'extraire de leur quotidien.

■ 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, Maité 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