



J’ai tenté d’établir une relation d’égalité, d’enlever à la caméra son « aura » de pouvoir. Et je les ai vus changer de comportement avec moi : ils ne parlaient plus de la même façon, ils racontaient des blagues, ils faisaient à manger. Finalement, très peu de migrants ont refusé d’être filmés.

**Le film se construit autour d’une multitude de personnages, que l’on croise chemin faisant…**

Il y a une tendance en documentaire à vouloir dénicher à tout prix des personnages « extraordinaires ». Tout le monde cherche les endroits les plus bizarres, les gens les plus extravagants, et l’on oublie que le cinéma peut se contenter de la vie elle-même, des gens ordinaires aussi. J’ai préféré structurer le récit à partir non d’une personne, mais de plusieurs expériences. On a construit le montage non pas sur les gens, mais sur les lieux, sur l’avancement du voyage.

**J’ai été très frappée par ta façon de filmer les corps, le temps, l’attente. Comme si la migration était faite plus d’immobilité que de mouvement.**

Gaia Guasti

Pour moi c’était très important de témoigner du terrible « poids du temps » qu’implique la migration. Il faut attendre un train pendant des jours et des jours, sous la menace de la police qui rôde. L’attente est très angoissante. Je voulais qu’on ressent physiquement comment le temps « respire » dans ces moments-là.

Quant aux corps, tellement exposés, mortifiés, c’est là où tu peux voir les ravages de la migration tout de suite, du premier coup d’œil.

Gaia Guasti

**Où commence le voyage… où se termine-t-il ?**

Gaia Guasti

Il ne se termine jamais. Tu es un migrant à vie, même si tu arrives à passer la frontière, à t’arrêter. Et même si tu reviens chez toi, tu continues à être « le » migrant, car les tiens vont te condamner : tu n’y es pas arrivé.

Gaia Guasti

Propos recueillis par Gaia Guasti

**Votre film est un road movie, le trajet est aussi important que le but…**

Gaia Guasti

*Julia* : C’était un voyage très ouvert. Nous allions jusqu’à Bananal, qui est la ville de ma famille, mais où je n’étais pas retournée depuis dix ans. En faisant ce long voyage, nous voulions développer une réelle intimité avec la région.

Gaia Guasti

*Leonardo* : Nous voulions essayer de comprendre ce qui s’était passé dans cette région. Les histoires de la plupart des familles que nous rencontrons sont assez semblables, ils ont tout perdu en très peu de temps.

Gaia Guasti

*J* : Nous devons nous imprégner de tout cela avant de retrouver ma famille. Si nous étions arrivés directement, j’aurais fait appel à des souvenirs que j’avais enfant, des images plutôt qu’une réalité. Mon père est un conteur extraordinaire. Lorsque j’étais petite, il me disait des histoires mais il mettait Alice au pays des merveilles au même niveau que les histoires de la famille. Tout cela m’a énormément marquée quand j’étais jeune mais en même temps cela ne fait pas partie de ma vie de maintenant, c’est l’histoire de ma famille mais pas la mienne.

Gaia Guasti

**Il y a cette scène troublante, vous évoquez un souvenir à votre tante que vous retrouvez et la voix de votre père remplace la vôtre ; pourtant ensuite vous dites «c’est tout ce dont je me souviens»…**

Gaia Guasti

*Julia* : C’est toute l’idée du film : ce que l’on se rappelle ou pas. Je me souviens des histoires de mon père mais je ne les ai pas vécues. Ce qui se fait jour, c’est le conflit entre se rappeler de choses que l’on n’a pas vécues et vivre des choses pour pouvoir s’en rappeler, et c’est de savoir si on appartient ou pas à cette région. Je me suis progressivement rapprochée mais à la fin j’étais encore loin des membres de ma famille que j’ai rencontrés. C’est pour cela que le film s’appelle « fête des pères », comme dans la lettre de mon père. Lorsqu’il retrouve le sien, celui-ci ne lui témoigne aucune affection, pourtant il voit une larme couler de son œil, qui lui montre qu’au fond il n’est pas insensible. Cette façon d’être loin et proche à la fois m’a marquée tout le voyage.

Gaia Guasti

**Vous accompagnez Julia dans cette quête très personnelle, ces enjeux ne sont pas forcément les vôtres**

Gaia Guasti

*L* : pour moi il était intéressant de voir comment Julia allait réagir à l’arrivée. J’étais aussi très curieux de savoir ce qui était arrivé à cette région. Mais je ne voulais pas donner d’explications, plutôt donner la sensation de ce que c’est de vivre là-bas aujourd’hui, avec le poids de ce passé glorieux, cette ombre au-dessus de soi. Pour créer cette intimité, nous dormions chez l’habitant, passant du temps avec eux. Il y a une image du pauvre qui est sans cesse reproduite à la télé. En ne posant aucune question, nous voulions éviter de l’invoquer, que les gens croient que l’on attendait d’eux qu’ils nous donnent ce visage. Et ils nous sont apparus bien autrement. Même si leur vie est très dure, ils sont simplement heureux.

Gaia Guasti

*J* : Avant qu’il ne devienne évident que nous pouvions en faire un film, ce voyage était une préparation pour une fiction que je vais tourner. Je parlais du postulat que les gens allaient sans cesse parler du passé. En fait nous n’avions pas idée que les gens

seraient si heureux, vivant pleinement dans le présent même au milieu de tant de bâtiments qui évoquent cette époque révolue.

Gaia Guasti

**Vous retrouvez très peu de cette histoire en morceaux, avez-vous pensé que votre histoire personnelle pourrait s’effacer devant ce que vous aviez trouvé par ailleurs ?**

Gaia Guasti

*J* : Nous y avons pensé, cette idée nous a accompagnés durant tout le travail sur le film. Mais ce voyage n’a de sens que si l’on comprend qu’il s’agit d’une recherche que si à la fin nous arrivons dans la ville de ma famille. On nous a aussi beaucoup suggéré l’inverse, de ne traiter que de mon histoire familiale, ce n’était pas possible non plus, nous devons passer du temps dans cette région.

Gaia Guasti

**À la fin vous semblez heureuse, mais comme si vous aviez trouvé quelque chose d’indicible…**

Gaia Guasti

*J* : À la fin je trouve quelque chose, une mémoire de mon enfance, mais en même temps ce que j’ai trouvé ne fait plus partie de moi. Mais je voulais aussi montrer une image forte. Je fais maintenant partie des élites du Brésil. Je voulais montrer que, même en venant de là-bas, tout est possible.

Gaia Guasti

Propos recueillis par Boris Mélinand

Gaia Guasti

sans doute exploité plus facilement, ne sachant ni lire, ni écrire.

Les regards disent la solitude et le désespoir. Le bruit des machines à tondre emplit l’espace sonore, les mêmes gestes sont répétés inlassablement, les journées, rythmées par la tonte des moutons, se suivent et se ressemblent, interminables. Dans les « estancia », les patrons sont seulement préoccupés par la qualité de la laine qu’ils pourront récolter, les travailleurs, à compter le nombre de bêtes qu’ils pourront tondre en une journée, à l’argent qu’ils gagneront. De sorte que l’on ne sait qui, des hommes et des moutons, est le plus considéré comme du bétail. La caméra suit ces présences silencieuses, qui attendent patiemment que le temps passe. Qui se contentent de peu, qui dorment dans des remises parfois sans eau, sans électricité, qui inventent des jeux de cartes dans la pénombre pour tuer le temps et la solitude.

Gaia Guasti

Si on sent dans la poésie des images de Carlos Echeverria, son amour pour une terre maternelle qui l’a vu naître, cet attachement à la Patagonie n’atténué pas pour autant la force critique de son propos. « Je suis né en patagonie. En raison de circonstances familiales particulières, j’ai été confronté, enfant, à différentes formes d’exploitation et d’humiliation, notamment celles dont étaient victimes les travailleurs des fermes de la région. Et je savais qui étaient ceux qui les exploitaient, les Britanniques de l’entreprise nationale d’Amérique du sud ; je savais comment ils parlaient de leurs employés. Le contraste entre les deux styles de vie était choquant, et il l’est encore. »

Gaia Guasti

Dans ce film, le réalisateur part en quête de mots, de paroles, de gestes et de rêves ; en quête des traces de la mémoire d’un passé, présent dans les lieux et la chair de ces hommes. « Querida Mara, cartas de un viaje por Patagonia… » s’apparente à une entreprise de dévoilement des mécanismes de domination et d’exploitation qui régissent encore la société argentine. La statue du Général Roca qui se dresse sur la place centrale de Bariloche, ville où est né le réalisateur, ne reste-t-elle pas tolérée, nous dit-on en voix off, par des générations de Patagoniens ?

Gaia Guasti

Carlos Echeverria met face à face deux mondes antagonistes, celui de l’employé et de l’employeur, du saisonnier et du patron, faisant écho à celui, passé, de l’Indien et du colonisateur. Les mêmes rapports de force, s’ils ont changé de forme, demeurent. Par un va-et-vient constant entre passé et présent, par les résonances qui en découlent, il nous raconte l’histoire de ces hommes tout en faisant ressurgir des pans entiers de celle de l’Argentine, le plus souvent occultés par la mémoire nationale. Une étape dans la baie de San Julian sur la côte nous entraîne en 1921, date de la répression violente des ouvriers patagoniens en grève, qui fit plusieurs milliers de morts. Mais de cette période de l’histoire, sur les terres les plus reculées du pays, qui s’en souvient ?

Gaia Guasti

Film à la mémoire de ces hommes, Mapuches victimes de la conquête espagnole, travailleurs patagoniens morts pour avoir revendiqué, insiste le réalisateur-narrateur, « l’évidence : des conditions de vie et de travail qui n’existent toujours pas en Patagonie. »

Gaia Guasti

Recensement des traces d’une domination qui persiste, et que le cinéma de Carlos Echeverria est là pour mettre à jour Une voix, des mots et des images pour dire les contradictions de l’Argentine d’aujourd’hui, son rapport problématique à sa propre histoire, dans les regards de ceux, oubliés, à qui est redonné le temps d’un voyage, le droit à la parole. Maïté Peltier

Mon expérience du désert m’avait appris qu’en ce lieu très solitaire, la voix intérieure ré-apparaît avec force. Mais le protagoniste dans ce film devient également une sorte de représentant de l’espèce, un homo sapiens. Il y a l’idée que tout le monde peut s’identifier avec l’espèce humaine face à la nature, et à sa spiritualité.

**On voit également une indifférence de la nature, qui par moments jaillit avec violence.**

Oui absolument, l’homme ne peut pas rester seul alors il essaye de s’approcher du monde animal. Mais finalement, il en est souvent rejeté. Le désert permet de comprendre quelque chose de soi, et c’était cet aspect qui m’intéressait le plus. Je voulais que le spectateur se pose des questions, je ne cherchais pas à lui livrer un film complet. Il me semble qu’il s’agit d’une œuvre abstraite en ce sens, que le spectateur doit compléter le tableau avec son imagination.

**Tout le film montre un parcours qui semble également une montée vers le rite. Un rite renouvelé, moderne, qui demande organisation et préparation.**

Le seul fait de partir seul dans le désert manger un cactus marque à mon avis un rituel. Dans mon idée, les feux d’artifices sont une offrande, un remerciement. Mais le spectateur doit avoir un rapport interne, spirituel avec le film, et je préfère que chacun se sente libre, avec son expérience, d’y voir ce qu’il veut.

Propos recueillis par Lucrezia Lippi

#### ***Ce journal est réalisé par***

Christine André, Dorine Brun, Mariadèle Champion, Zoé Chantre, Jean-Briec Demeuse, Nicolas Giuliani, Ronan Govys, Gaia Guasti, Anja Hess, Michele Imbert, Lucrezia Lippi, Boris Mélinand, Caroline Olié, Maité Peltier, Yanira Yariv

**Coordination** Benoit Keller **Contact** journaldureel@gmail.com **Graphisme** Maité Roisin-Raymond

## En France

Benjamin Serero

*Sélection française, 20'*

*Mercredi 12 à 18h30, Cinéma 1 + débat*

*Lundi 17 à 14h30, Hôtel de Ville*

*Des adolescents livrent leurs souvenirs, racontent le monde qu’ils ont quitté pour venir en France et celui qu’ils ont dû se réinventer à l’arrivée. Pendant qu’on écoute leur parole, la camera filme les mains, les objets, les photos de famille.*

**« En France » naît dans le cadre d’un atelier de réalisation documentaire avec des élèves d’une filière professionnelle. Comment passe-t-on d’un exercice à un film ? Comment rendre visible le hors champs ?**

J’avais déjà fait un film avec une classe un peu similaire sur le mariage forcé, avec un dispositif uniquement de parole. Les élèves parlaient entre eux du rapport entre garçons et filles, tandis que la caméra les suivait. La parole était très vivante, mais c’est vrai que visuellement c’était assez pauvre. Et lorsqu’on m’a demandé, avec une autre classe, de faire des portraits... j’ai choisi justement de ne pas montrer les élèves, pour qu’ils existent avant tout par leur histoire, et non par leur image. Quand tu es immigré, ce qui est difficile c’est d’avoir une image, de refuser celle qu’on te colle dessus. C’est pour cela que j’ai mis en place ce dispositif. Je leur ai d’abord amené un film d’Alain Cavalier, dans la série des Portraits de femmes au travail, plus exactement le portrait sur l’écrivain, pour leur montrer qu’on pouvait raconter une histoire uniquement en filmant des objets et en écoutant la parole : pour moi cela concentre l’attention sur le récit. Puis, j’ai demandé à chacun d’entre eux d’amener des photos ou des objets qui avaient un rapport avec leur arrivée en France. C’est vrai que les photos amènent une richesse incroyable : elles sont très personnelles, un père, une mère, une robe de chambre, des photos qui racontent une histoire, les années 70, une certaine vague d’immigration. Elles rendent visibles le temps, et les changements. Je trouvais beaucoup plus cinématographique de voir ces photos que de voir autre chose.

**Tu dis que ces adolescents ne parlent pas bien français, et pourtant lorsqu’on les écoute on sent qu’ils ne lisent pas. Comment as-tu procédé par rapport au texte ? L’ont-ils écrit ? L’ont-ils travaillé à l’oral ?**

Oui, ils l’ont travaillé à l’oral, sans l’écrire. Ils me montraient les photos, les objets, et après ils m’expliquaient ce qu’ils souhaitaient raconter. Moi, je restructurais : « ça c’est très intéressant, là ça se répète... ». Ainsi, on organisait la manière dont chaque élément arrive dans le film. Parfois c’était moi qui reformulais les choses, pour que la parole soit toujours compréhensible en français. Parmi ces élèves, il y en a qui ont des problèmes de diction, ou alors ils ne comprennent pas du tout certains mots. Ce ne sont pas des adolescents qui ont l’habitude de parler, surtout devant les autres. Et là on était toujours tous ensemble : c’est eux qui tenaient la caméra, qui faisaient le son. Alors on répétait, et on faisait plusieurs prises. Et puisqu’il n’y a pas de synchronisation images-son, il y a aussi beaucoup de montage derrière. Je suis souvent allé récupérer



dans une autre prise des morceaux de phrases qui sont dites de façon plus claire.

**Le film est construit comme un crescendo... ou plutôt comme une ouverture ?**

C’est un crescendo... et puis une ouverture. Ce qui m’a frappé dans cette expérience c’est à quel point chaque récit était différent des autres, en ayant pourtant les mêmes bases de départ. De leur arrivée en France, ils racontaient chacun un aspect particulier : le rapport intime qu’on peut garder avec sa patrie, le fait de quitter un pays en guerre, le problème de reconnaître les siens quand on revient chez soi. Il aurait pu y avoir des redondances, mais en fait non : chaque petite histoire racontait un aspect de ce que c’est que d’être un immigré.

**De récit en récit, on arrive à la fin à l’histoire d’Amour Divine, où l’on glisse peu à peu d’un quotidien anodin au drame.**

C’est là, l’ouverture. Lorsqu’on a tourné l’histoire d’Amour Divine, je ne savais pas du tout ce qu’elle allait raconter. Elle disait qu’elle n’avait pas trop d’idées... Moi je connaissais un peu quelle était son histoire. Pour cela je lui avais suggéré de parler de son passeport. Petit à petit, elle a commencé à tout livrer, ses souvenirs de la guerre, les viols, les meurtres. Et après il a fallu trouver des images à monter sur cette parole... C’est la séquence que j’ai le plus travaillée.

**Et puis il y a la séquence des tresses, qui permet de « reprendre pied » après le récit d’Amour Divine. D’où est venue cette idée ?**

Je trouvais intéressant de finir avec quelque chose de quotidien, qui vient de l’enfance. Et pour désamorcer l’histoire d’Amour Divine, il fallait sortir du dispositif. J’ai pensé alors à filmer des cheveux tressés en gros plan, un visage, avant de voir tous les élèves, en entendant les chansons qu’ils avaient eux-mêmes enregistrées. Cela accompagne bien l’émotion de la fin, dans la douceur.

**Filmer en prison, à l’hôpital, dans une école : les lieux, à fortiori les lieux fermés, imposent des contraintes. Comment filme-t-on dans une salle de classe ?**

On était tous ensemble, les élèves, moi et l’enseignante, dans une salle. J’avais juste amené une caméra DV et un micro. On avait les contraintes du lieu, les coupures des récréations. Mais c’est aussi l’enfermement, le lieu clos qui a fait que ca a été

