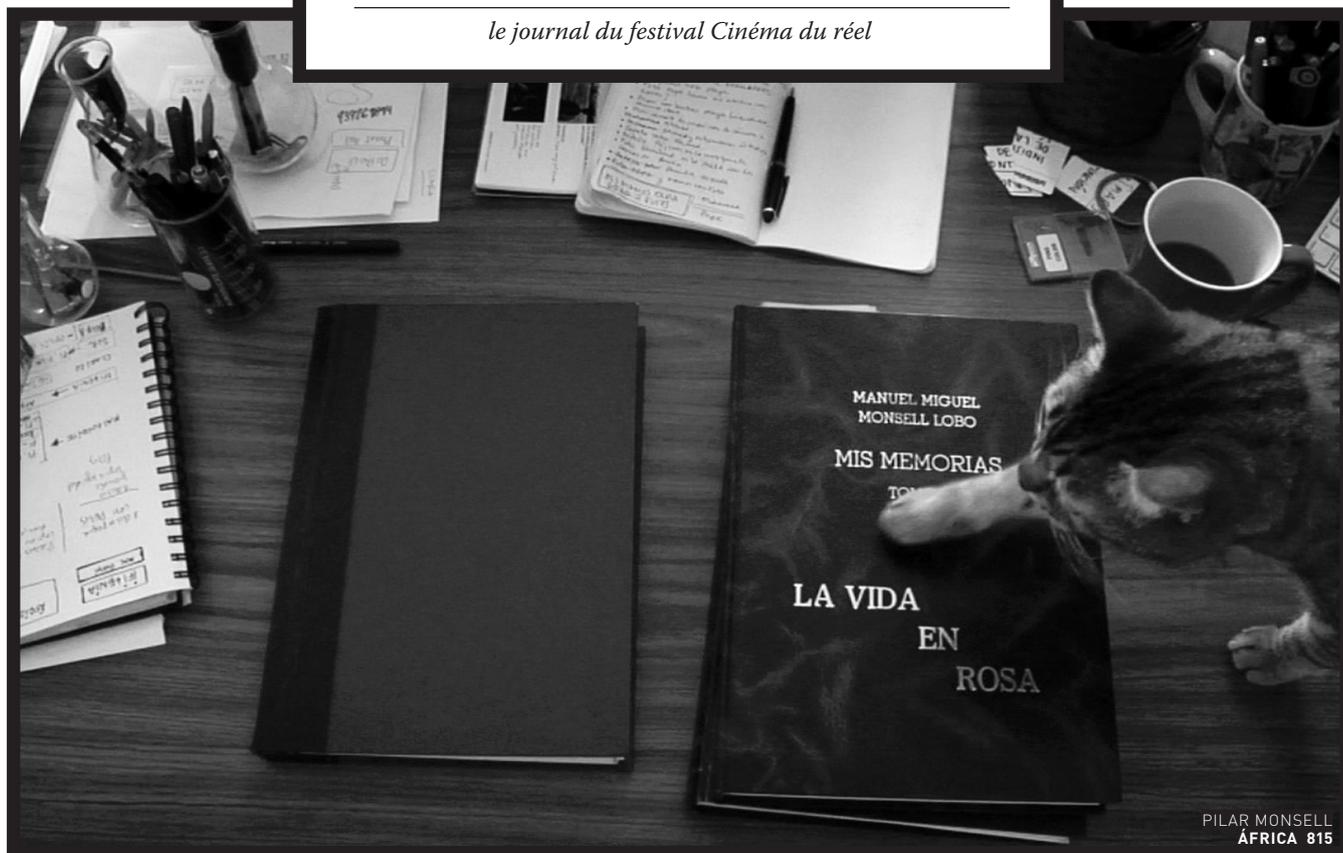


L'ŒUVRE DES JOURS
BRUNO BAILLARGEON
WINTER BUOY
FRIDA KEMPF

RÉEL #3

L'AMIE D'AMÉLIE
CLÉMENCE DIARD
C'EST QUOI CE TRAVAIL ?
SÉBASTIEN JOUSSE, LUC JOULÉ
ÁFRICA 815
PILAR MONSELL

le journal du festival Cinéma du réel



PILAR MONSELL
ÁFRICA 815

ÁFRICA 815

PILAR MONSELL

COMPÉTITION INTERNATIONALE

2014 • Espagne • 66'

Première française

lundi 23 mars, 19h00, cinéma 2 + débat
mercredi 25 mars, 12h30, cinéma 1 + débat
vendredi 27 mars, 19h30, Centre Wallonie-Bruxelles



A travers une série de photos d'archives, de films de famille en super-8 et des mémoires de son père, Pilar Monsell aborde tout en finesse l'intimité et le passé de celui-ci, son homosexualité, son histoire.

Pourriez-vous nous raconter à quel moment est né votre désir de réaliser ce film ?

C'était il y a quatre ou cinq ans, suite à une série de conversations avec mon père sur son histoire personnelle. Je suppose que l'âge compte, car à cette époque j'avais 30 ans, un âge où souvent tu renoues avec tes parents, mais à partir d'un point de vue plus mature. En fait, lors de mes recherches pour un projet de

court-métrage, je m'étais intéressée à une période de l'histoire contemporaine espagnole qui a longtemps été absente des programmes scolaires ; la répression pendant la transition démocratique à la fin de la dictature. Seules les personnes qui ont fait des études ou qui viennent d'une famille militante la connaissent. J'ai donc beaucoup lu. Et lors de ces lectures, l'histoire de mon père est entrée en résonance. Né en pleine guerre civile, de parents républicains, il a vécu une partie de son enfance dans un camp de réfugiés à Argelès-sur-mer. Quand j'étais enfant, il ne nous a jamais raconté son histoire, et c'est lors d'une conversation avec lui à ce sujet que, tout d'un coup, j'ai découvert ce lien étroit entre l'Histoire avec un grand H, et l'histoire personnelle de mon père. C'est à ce moment que je me suis enfin décidée à lire ses Mémoires que je n'avais jamais lues. J'appréhendais un peu car elles abordaient des questions très intimes, évidemment en lien avec ma propre vie. J'ai alors ressenti le besoin de raconter cette histoire à partir de ses récits et des images qu'il avait intégrées dans ses Mémoires. Voilà le point de départ.

Il n'est jamais facile de dévoiler son histoire personnelle au public. Comment avez-vous fait pour vaincre la pudeur que l'on peut avoir en réalisant un film intimiste ?

Je ne pense pas l'avoir vaincue... j'ai encore cette pudeur. Elle est matérialisée dans le film. C'est une sensation que j'ai toujours eue depuis le début du projet, et que j'ai encore à chaque fois que je revois le film ou quand je dois en parler. D'une certaine manière, je pense que le film traite de cette pudeur d'un point de vue cinématographique. Le plus difficile a toujours été de trouver ma place

face à l'histoire de mon père. J'ai essayé de me situer à ses côtés, avec un regard sans jugement de valeur, en tant qu'accompagnatrice dans ce voyage dans la mémoire.

Comment lui avez-vous proposé de faire un film sur ses mémoires ? Comment a-t-il réagi ?

Je ne lui ai jamais dit « Papa, nous allons faire un film ». C'est après avoir lu ses mémoires que j'ai tout simplement commencé à faire des images. Je filmais nos conversations et je le filmais aussi tout seul. Je me demandais constamment ce que je recherchais avec ce film, tout en essayant de comprendre quelle était notre relation. A travers le film, je le voyais vivre sa vieillesse. Et à partir de là, nous avons pu explorer ses Mémoires ensemble. Ce fut un long processus que nous avons partagé. On abordait des questions traitées dans ses livres. Au début il ne comprenait pas trop ce que j'étais en train de faire, puis petit à petit, il a mieux compris. Mais il ne posait pas de questions et moi non plus je ne ressentais aucun besoin de lui expliquer, car on était en train de partager ce moment sereinement. D'autre part, je pense qu'en écrivant ses Mémoires, il avait déjà un désir de se montrer en quelque sorte, de dévoiler son intimité, de la raconter. C'était même un besoin libérateur pour lui. Alors, je pense que ce film vient affirmer sa décision et il en est fier. En plus, je pense qu'en tant que père, le fait que sa fille s'intéresse à lui et lui consacre autant de temps, c'était important. Il était toujours content qu'on puisse passer du temps ensemble.

« Quand les Mémoires racontent aussi ta propre histoire, ta place face à ces mots est modifiée. Surtout lorsque tu te rends compte que tu es née dans le troisième tome des Mémoires de quelqu'un d'autre ».

Comment s'est déroulé le processus de production du film depuis l'idée originale jusqu'au montage ?

Ce fut un long processus, très intense, parfois solitaire, parfois accompagné. Pendant la première phase d'écriture, de recherche et de développement, j'ai beaucoup travaillé avec Marta Andreu de Playtime à Barcelone. Il s'agissait surtout de discuter autour de mes lectures et de mes recherches dans les archives de mon père. J'ai beaucoup lu sur le contexte historique, sur la question coloniale, sur le Maghreb en général. J'écrivais en même temps que je réalisais un montage avec les photos et les films super-8 des archives de mon père. Je filmais aussi mon père, surtout dans des moments de solitude. Je faisais des essais, je cherchais un dispositif que j'ai fini par trouver plus tard. Nous avons cherché des financements, sans succès. C'est alors que la boîte de production s'est désengagée du projet et je suis restée seule. Mais parfois, même sans financements, il faut savoir porter le projet jusqu'au bout. C'est mon premier long métrage, je lui ai consacré tout mon temps et mon énergie pendant ces deux dernières années.

■ Propos recueillis par Jean Sebastian Seguin.

WINTER BUOY

FRIDA KEMPPF

COMPÉTITION INTERNATIONALE PREMIERS FILMS

2014 • Suède, Danemark, France • 86'

Première internationale

jeudi 19 mars, 16h30, petite salle

lundi 23 mars, 21h00, Luminor + débat

mercredi 25 mars, 13h00, cinéma 2 + débat



Dans Winter Buoys, nous suivons des femmes enceintes en grande difficulté et les infirmières qui les soutiennent. Chaque femme patiente se bat avec l'inextricable : dépendances, absence de lieu de vie, fragilité affective, entourage violent... A fleur de peau, abîmées et enfantines, conscientes de leur histoire, elles reçoivent avec gratitude le soutien de leurs infirmières. Ces dernières tentent de

comprendre sans être engloutie, de se comporter avec justesse et de faire entrevoir un futur (prénom de l'enfant à naître, métier à apprendre). Frida Kempff et sa chef opératrice Catherine Lutes donnent à voir une idée renouvelée du soin, où la relation est intime et l'aide apportée globale.

Les termes « infirmière » et « cliente » semblent décalés par rapport à la réalité que montre le film. Ce service social est-il répandu au Canada ou est-ce une action pilote ?

C'est un projet pilote qui existe depuis sept ans, sous l'égide de la Santé publique de Toronto. Le programme s'appelle HARP (*High At Risk Prenatal* – Grossesse à haut risque). Sa mission est d'aider les femmes de tous âges, de tous horizons, sans domicile fixe et enceintes. Je dirais que c'est une façon « vieille école » de pratiquer le métier d'infirmière, qui ne se fait quasiment plus. Nous sommes habitués à rencontrer des infirmières en coup de vent, devant un ordinateur, sans tisser de relation personnelle. Alors que ces infirmières sont sur le terrain, et leur visée est de construire une relation qui repose sur la confiance. Une relation d'implication.

Il y a dans votre film un équilibre fin entre les infirmières et les patientes. Le suivi est sur-mesure, mais pas seulement en fonction des besoins de la femme suivie : également en fonction de la personnalité de l'infirmière. Doris la fraternelle, Talia pleine d'empathie et de questions – toutes navigant entre action, amitié et maternage. Selon vous, sont-elles des piliers plus par leur chaleur humaine ou par les démarches concrètes qu'elles effectuent ?

Ces femmes ont traversé tant de choses, leurs familles et la société les ont laissées tomber tant de fois que les infirmières doivent reconstruire une confiance. Une fois celle-ci établie, elles peuvent



FRIDA KEMPPF
WINTER BUOY

leur tenir la main au cours de leur voyage. La chaleur humaine est essentielle et, à chaque petit succès, les infirmières sont là pour encourager les clientes : « Je te vois, tu as bien agi et je suis ici pour toi ». Quelqu'un est là qui a espoir en elles, et tout devient possible.

Les infirmières semblent à la fois solides et envahies de sentiments. Quand on travaille avec « des femmes qui ont un énorme vide dans leur vie », cela doit être un enjeu permanent que de trouver l'équilibre entre reconforter et rendre autonome...

Vous avez raison, elles ont beaucoup de patientes et chacune d'entre elles a besoin du temps qui leur est consacré et de leur engagement. Elles ajustent fréquemment leur degré d'implication. Laisser leur portable allumé pendant un week-end affecte également leur vie familiale – il y a un équilibre à trouver là aussi.

D'un côté, les avancées des patientes se font étape par étape. De l'autre, les infirmières prennent le temps de regarder, d'écouter, de discuter. Après la confiance, la patience semble la vertu qu'elles doivent toutes s'efforcer de cultiver.

La patience est vraiment le mot juste : j'admire le fait que les infirmières ne renoncent jamais, et c'est la clé de ce qu'elles construisent. « Peu importe ce qui se passe, je serai toujours là et je ne te jugerai pas. » D'un autre côté, une grande partie du travail repose sur les clientes elles-mêmes. Si elles ne sont pas prêtes à changer de mode de vie, les infirmières ne peuvent rien faire de plus que soulager leur douleur.

Les infirmières sont dans le don d'elles-mêmes, un don fait avec clairvoyance. Quand débute et prend fin la relation ? On a du mal à imaginer que tout s'arrête à l'accouchement...

Je crois que c'est la tâche la plus dure pour les infirmières – lâcher une patiente. Après avoir construit cette confiance, comment juste lui dire au revoir ? Si la cliente peut garder son bébé, l'infirmière la guidera vers un autre programme de Santé publique de Toronto. Si son bébé est placé, en général elle est perdue. Trop triste, elle disparaît. La directrice de HARP souhaite que le gouvernement investisse plus d'argent autour de cette étape critique. Ne devrions-nous pas être là pour ces femmes au moment où elles sont le plus vulnérables ? Au Canada, c'est une question qui prête à controverse. Certains disent qu'elles sont responsables de leur situation. Mais si la société les a négligées depuis l'enfance, c'est avec ces moyens-là seulement qu'il est possible de casser le cercle vicieux.

■ Propos recueillis par Stéphane Lévy

L'AMIE D'AMÉLIE

CLÉMENCE DIARD

COMPÉTITION INTERNATIONALE COURTS MÉTRAGES

2015 • France • 40'

Première mondiale

samedi 21 mars, 18h30, Luminor + débat

lundi 23 mars, 13h30, cinéma 1 + débat

jeudi 26 mars, 19h30, Centre Wallonie-Bruxelles



La réalisatrice revient sur les terres de son enfance pour passer une semaine avec sa sœur Amélie, atteinte de handicap. Elle la filme tous les jours et dresse le portrait d'une relation tendre et complexe.

Vous ouvrez le film sur une vidéo de famille, filmée autrefois par votre père. Y a-t-il une filiation entre ces

vidéos dont vous parlez et votre film aujourd'hui ?

Effectivement, mon père m'a transmis son goût pour l'image. En revanche, au-delà du film de famille, des instants que l'on enregistre pour plus tard, j'ai le sentiment d'avoir creusé avec *L'Amie d'Amélie* quelque chose au présent.

Quant au prologue du film, en VHS déglinguée, il a surtout vocation à raconter ce qui se nouait dans notre enfance à Amélie, et à moi, en quelques plans.

On sent bien l'attention que vous portez à votre sœur quand vous la filmez ; vous suivez ses gestes délicatement, vous laissez la place à une certaine durée. Votre relation "affecte" aussi les choix de mise en scène avec une certaine radicalité parfois – les très gros plans sans mise au point quand votre sœur se rapproche de l'objectif, les plans tournés dans le noir total qui donnent une image très pixélisée. Tout cela donne une couleur très sensible au film.

Je ne voulais pas transformer l'appartement de ma sœur en studio et lui imposer la présence d'une équipe de cinéma. Il m'apparaissait important de tourner moi-même comme je le fais avec elle régulièrement depuis quelques années. Amélie accueillait positivement l'idée d'un nouveau film ensemble, comme celle d'un temps que nous allions partager. Mais pour la première fois, j'allais la filmer seule, indépendamment de la place qu'elle occupe au sein de la famille. Quand je suis face à elle, caméra en main, elle le sait et en joue, dans une nudité néanmoins confondante. Il me semblait important que nous restions dans un rapport « d'égale à égale ».

« Tu crois que le film parle plus d'elle que de toi ? »

Dans un tel dispositif, plutôt que de chercher à « fabriquer » des images, je me suis attachée à établir un dialogue. Et c'est souvent parce qu'entre nous la caméra tournait qu'une parole advenait. On jouait à faire un film ensemble, en quelque sorte. J'étais souvent face à elle, dans un espace relativement étroit, filmant et parlant d'un même geste. Il résulte de ce parti pris une crudité de l'image que j'assume comme la preuve vivante de ma présence à ses côtés. Durant cette période, je ne voyais Amélie que le soir à son retour du foyer. Ceci explique que le film soit presque intégralement tourné de nuit. En un sens peu important les raisons ; il est évident

que l'obscurité dans laquelle on évolue participe d'une certaine atmosphère. Lorsque Amélie me menait dans son salon pour me parler sans allumer la lumière, j'ai vite renoncé à pousser l'interrupteur. Le fait qu'elle choisisse la pénombre pour s'exprimer en disait long.

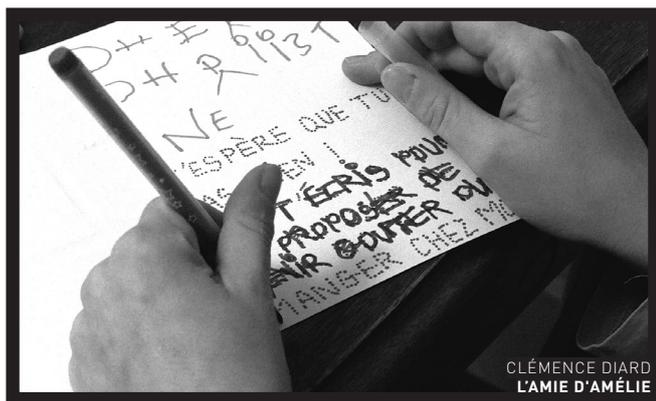
Je n'ai à aucun moment voulu transformer le quotidien d'Amélie. Cela explique sa position de force, et le pouvoir qu'elle a pris sur le film, « pouvoir » que j'ai réinvesti au montage. J'étais l'invitée chez elle et souhaitais le rester.

A quel moment avez-vous réalisé que Christine allait être au centre du film ?

Au début du tournage, j'étais désarçonnée ; Amélie ne parlait que de Christine. Cela m'a pris quelques jours pour réaliser que ce qu'elle me confiait là était extrêmement précieux. J'ai pris sur moi de l'écouter comme rarement je l'avais fait. Elle me racontait par le menu ses projets d'amitié et il me fallait déchiffrer dans la récurrence obsessionnelle de ses allusions à Christine d'infimes variations. Christine c'est l'absente, c'est l'amie idéale qui peuple l'imaginaire et les propos d'Amélie. Dans ses scansions, il y allait aussi de sa part d'une stratégie d'évitement. Parler de Christine, c'était refuser toute autre forme de discussion qui serait venue de moi. Je pense qu'on perçoit dans le film cet entêtement chez Amélie. C'est l'ainée, et elle ne manque pas de me le faire sentir.

Mais, en passant outre la fatigue provoquée par le fait de l'écouter répéter, ce que cette amitié révélait chez Amélie de solitude et d'envies avortées m'a saisie.

En la filmant, j'ai été son oreille ; avant que notre mère ne prenne le relais.



Comment avez-vous abordé le montage ?

Christine étant le fil conducteur des pensées d'Amélie, il fallait nécessairement qu'elle soit le fil conducteur du film, me suis-je dit. Si le tournage s'est avéré éreintant, je ne devais en revanche pas fatiguer le spectateur avec ses multiples apparitions dans la bouche d'Amélie. Il m'a fallu la « construire » comme un personnage hors-champ. Cela a été une tâche complexe d'autant qu'il y a un autre personnage hors-champ dans le film, c'est moi. J'ai essayé de faire en sorte que les contours de ce monde se dessinent par strates successives et que chacune d'elle nous en apprenne un peu plus sur Amélie. Au cours de cette semaine ordinaire, ce sont ses prises de parole qui font office d'événements et mènent le récit. En parallèle il me fallait construire le temps. Ce temps intime et apparemment défilait de toute contrainte extérieure. Ce temps qui tourne en rond, les soirées qui se suivent et se ressemblent, où les préoccupations vous hantent jusqu'à la nuit tombée. La fin est quant à elle précipitée par le retour de notre mère qui ouvre et referme aussitôt toute perspective de changement.

■ Propos recueillis par Sébastien Magnier

C'EST QUOI CE TRAVAIL ?

SÉBASTIEN JOUSSE, LUC JOULÉ

COMPÉTITION FRANÇAISE

2015 • France • 100'

Première mondiale

lundi 23 mars, 21h00, cinéma 1 + débat

mardi 24 mars, 10h30, Centre Wallonie-Bruxelles

mercredi 25 mars, 16h00, Luminor + débat

La rencontre entre deux formes de travail que tout semble opposer, celui de Nicolas Frize, compositeur en résidence à l'usine PSA Peugeot Citroën de Saint-Ouen, et celui d'ouvriers qui emboîtent les unes dans les autres 800.000 pièces par jour.

Vos précédents films *Les Réquisitions de Marseille – mesure provisoire* (2004) et *Cheminots* (2009) abordaient déjà la question du travail ouvrier. Vous l'abordez cette fois à travers un prisme très particulier. Pourriez-vous nous parler de la manière dont ce projet de film est né ?

Nous sommes à chaque fois surpris de voir que chaque film naît de celui qui le précède. Avec *Cheminots*, la mise à mal du travail que nous avons côtoyée durant près de quatre années nous avait touchés, au point de ressentir la nécessité de revenir à un travail qui construit. Nous avons été invités à participer à un groupe de réflexion au sein du Ministère de la culture et de la communication sur le thème « création artistique et monde du travail ». C'est là que nous avons croisé la route de Nicolas Frize qui était en recherche d'un lieu de résidence pour sa prochaine création musicale. Il nous a « embarqués » avec lui et notre producteur, Thomas Ordonneau, a suivi...C'était parti. Même si tout restait à faire : un film à écrire et à réaliser !

Quelles difficultés avez-vous rencontré pour filmer dans un tel lieu ?

Il ne fallait pas que notre présence modifie ou empêche ce que Nicolas Frize souhaitait engager. Une autre contrainte, bien réelle pour notre ingénieur du son Arnaud Devillers, a été d'arriver à maîtriser l'environnement sonore de cet atelier de production industrielle. À des niveaux dépassant à certains endroits les 90 décibels, entendre et enregistrer une voix humaine est un véritable défi.

Vous filmez cette usine dans le contexte de la résidence artistique de Nicolas Frize. Comment avez-vous travaillé avec lui et abordé cet espace ?

Nous avons convenu que le processus du film se développerait consécutivement à celui de sa création. Mais au-delà de cette organisation, nous étions face à deux enjeux. Des deux ouvrages que nous voulions filmer, l'une était éphémère, l'autre permanente. Il était indispensable de nous concentrer d'abord sur le travail du compositeur puis sur celui de l'usine. Quand nous sommes arrivés dans l'usine, nous ne connaissions rien à cet univers. Nous devions comprendre où nous étions et ce qui s'y jouait. C'est de là que le film allait trouver toute sa dimension... De la même manière qu'avec Nicolas Frize, notre présence ne devait pas devenir un élément de difficulté pour l'usine et les salariés. Nous avons pris donc le temps de rencontrer les gens au travail, de partager le quotidien des équipes. Nous avons filmé plus d'une trentaine de personnes. Du directeur à l'ouvrier, et dans la presque totalité des secteurs d'activité (ce qui constitue désormais une mémoire non négligeable).



Votre film se construit sur un va-et-vient entre travail artistique/ouvrier, gestes/paroles, musique/sons bruts de l'usine... Comment avez-vous pensé et travaillé au montage l'entremêlement de ces différentes matières ?

Le rapport entre création artistique et monde du travail est posé d'emblée, dès le début de l'écriture. Comment cet échange, ces correspondances, éclairent-ils la dimension vivante du travail ? Comment révèlent-ils l'impérieuse nécessité d'investir de soi dans son travail, même lorsqu'il est particulièrement prescrit et standardisé ? Les repérages et l'écriture nous permettent de cerner un certain nombre d'éléments-clés dans le travail du compositeur comme dans celui de l'usine. Ainsi que là où se jouent des résonances. Avec Franck Littot, notre monteur, nous avons travaillé chaque portrait, en ramenant le propos de la personne à une question, une thématique particulière. Pour ensuite, construire un propos général avec les portraits que nous avons retenus, et l'articuler avec le travail de Nicolas Frize qui possédait, lui, sa chronologie propre. C'est ainsi que la question de la liberté de mouvement est apparue. Jusqu'au dernier ouvrier qui explique que lorsque « tout tourne », il sort de l'usine pour aller prendre un café dehors. Cette question de « l'usine dans la ville », de la relation entre travail et société et d'un lieu de travail ouvert résonnait alors tout naturellement avec le concert de Nicolas Frize...

Les ouvriers parlent de leur rapport à la matière et au temps, de rêve, de cinéma, de musique, de beau geste. Vous attendiez-vous à rencontrer autant de poésie et d'humanité dans cet espace de travail, souvent représenté comme aliénant ?

Non, et nous avons été extrêmement touchés par ce que les uns et les autres nous ont offert. Tous ont été disponibles et attentifs, généreux et curieux. Nous n'imaginions pas découvrir de telles sensibilités, de tels imaginaires, de tels langages sur le travail. Mais les salariés ont été autant surpris que nous. À la fin de l'entretien qui durait environ une heure, ils ont été nombreux à nous dire : « C'est la première fois que je parle de mon travail comme ça... ».

Venant faire écho au projet de Nicolas Frize, vous construisez votre film comme une partition musicale. Celui-ci se termine, avant la sortie de l'usine, et en musique, sur un ouvrier venant saluer ses collègues. Pourriez-vous nous éclairer sur le sens de cette scène ?

C'est une séquence que nous avons filmée lors des tout derniers jours du tournage. Nous avons décidé avec Patrick, qui est dépanneur sur les presses, de suivre son tour de terrain. Il passe dans l'atelier pour saluer les collègues, savoir comment ça se passe et qui travaille où, pour anticiper une éventuelle panne. Ce protocole, il l'a lui-même inventé, sans qu'il lui soit imposé. Il lui permet de mieux travailler. Nous voulions le filmer pour cette raison et aussi revenir dans l'usine après le concert. En interroger les traces, montrer que le travail continue. Ce plan-séquence est aussi, avec le chant comme seule bande-son, la « fusion » des deux ouvrages.

Et ces regards, ces sourires, ces poignées de mains, qui ne sont d'aucune manière joués pour la caméra, sont l'expression d'une humanité très forte. Le signe que le travail est aussi, et avant tout, une question de lien. À l'intérieur même du lieu de travail. Mais aussi avec l'extérieur, avec la société.

■ Propos recueillis par Maité Peltier.

L'ŒUVRE DES JOURS

BRUNO BAILLARGEON

COMPÉTITION INTERNATIONALE

2014 • Québec/Canada • 105'

Première internationale

lundi 23 mars, 14h00, Centre Wallonie-Bruxelles

mercredi 25 mars, 18h00, cinéma 2 + débat

jeudi 26 mars, 13h15, cinéma 1 + débat



Un huis clos dans un atelier d'artistes où le travail et la quête du beau sont à l'œuvre jour après jour.

Pouvez-vous me raconter la genèse du film ?

Quand on a diagnostiqué un cancer à François, mon voisin et ami, il y a eu une première phase difficile avec des traitements très agressifs qui ne donnaient pas de résultats. C'est quelqu'un avec qui j'avais l'habitude de parler et nos discussions me passionnaient. J'avais besoin d'aller le filmer parler de son travail et de l'art. Pour faire connaître son travail d'abord et pour laisser une trace aussi, mais je n'avais pas l'idée de faire un film. C'est en écoutant mes premières conversations avec lui que je me suis rendu compte à quel point il était captivant. J'ai commencé à réfléchir à quel type de film je pouvais faire, mais j'étais mal à l'aise à l'idée de filmer un ami proche et je ne voulais pas capitaliser sur sa maladie. Et c'est en fréquentant son lieu de travail que j'ai rencontré ses partenaires. Il y avait entre eux une espèce de complicité silencieuse et une complémentarité cinématographique qui m'a plu. Je me suis mis à filmer leur quotidien. Le fait qu'ils aient une vision moins conceptuelle que technique, artisanale de leur pratique, ou le fait qu'il travaille la gravure, cette technique en voie de disparition, m'intéressait. J'ai désiré faire un film sur le trio plutôt que simplement sur François.

**« La liberté donne de l'acuité.
Et une œuvre qui te laisse libre
te permet de la voir »**

Vous tournez seul, pourquoi ?

J'aime bien être en position de faiblesse par rapport aux gens que je filme. À partir du moment où il y a un assistant, un directeur photo, un ingénieur du son, un script, l'équipe devient trop imposante et les gens jouent un rôle. Quand on est seul, la caméra peut presque être oubliée. Je porte la camera comme d'autres portent une barbe et on finit par vivre avec sans trop y penser. On est devenu proches, j'appartenais presque au décor. J'avais beaucoup de plaisir à discuter d'art et de peinture avec eux et je me suis beau-

coup nourri de nos discussions en dehors du tournage. Et quand je reprenais ma caméra, c'est un peu comme si on reprenait la discussion entamée la veille.

François nous dit « ce que tu cherches chez l'autre c'est la faculté qu'il va avoir à te laisser libre. La quête de l'autre, c'est aussi celle de la liberté ».



BRUNO BAILLARGEON
L'ŒUVRE DES JOURS

Qu'est-ce que cela vous inspire ?

Le travail de François a des points communs avec le mien. Je suis très attaché à la question de la liberté. Je privilégie un cinéma qui soit non discursif et qui soit d'abord sur l'image, sur les gestes des personnes filmées et sur l'intimité des relations. Quand les discours dominent la structure d'un film documentaire, ils canalisent le sens des images. Ces dernières sont comme enfermées dans un propos qui vient énoncer ou justifier leur apparition dans le film. Elles vont prendre une dimension illustrative ou exemplaire. J'essaie de ne pas travailler ainsi pour obliger le spectateur à regarder ce qu'il se passe. Et j'ai tendance à croire que ce cinéma nous rend plus libre. Ainsi, au début du film, on voit simplement des types qui prennent un café, qui bricolent et déplacent des cadres. Il ne se dit rien de pertinent. On n'est pas dans un sujet. Puis on se promène d'un atelier à l'autre alors que le téléphone sonne. Il ne se dit toujours rien, et ce que l'on met en scène n'est que l'intimité qui existe entre les trois artistes et le fait qu'ils travaillent là. Vient enfin la séquence dans la cuisine où l'on parle d'un ami qui est à l'hôpital, et où l'on comprend que François est peut-être également malade. Puis on retourne dans leur travail. J'oblige mon spectateur à ne pas écouter le film mais à regarder les images. Je ne lui dis pas ce qu'il faut en penser et il est alors libre de faire ce qu'il en veut.

D'où vient votre fascination pour le travail manuel ?

Je parlais plus d'aisance. J'ai fait beaucoup de métiers différents dans ma vie et j'ai exercé beaucoup de métiers manuels dont charpentier pour des chantiers. Je suis très sensible à la beauté du geste et j'aime filmer des mains qui travaillent. C'est d'ailleurs pourquoi il m'était si difficile de construire ce film au départ car j'avais commencé par filmer un long entretien de six heures avec François. Une des difficultés était de donner la parole à François sans que ses acolytes ne deviennent l'illustration de ses propos. Je ne voulais pas que les autres personnages deviennent des cas d'espèces, des exemples. Je voulais qu'ils soient des personnages à part entière.

Comment qualifieriez-vous votre cinéma ?

Certains diraient que j'appartiens au cinéma direct mais je dirais plutôt que je suis dans un cinéma de proximité, car dans le cinéma direct on a quelque chose « sur le vif ». Je ne dirais pas cinéma d'observation non plus car je suis partie prenante du tournage. On me voit serrer une main et on entend parfois ma voix ; je crois que l'on sent une certaine intimité. Et enfin, je filme souvent des univers où la principale expression va se faire à travers les gestes plutôt qu'à travers la parole. Ces univers me mettent à l'aise et je

les trouve particulièrement cinématographiques. J'agis peut-être en réaction contre à ma formation. J'ai fait des études de lettres et l'on s'intéressait davantage à l'épistémologie qu'à la littérature. Je me suis intéressé au cinéma car j'aimais que les choses s'expriment plus librement qu'à travers un texte. Quand on travaille sur l'image on est sur quelque chose de très intuitif, c'est un peu comme quand on fait la cuisine, on met le doigt dans la soupe, on goûte et puis affine. C'est plus difficile, car ce n'est plus la raison qui nous guide, mais c'est tellement plus plaisant.

■ Propos recueillis par Marjolaine Normier

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, Maïté 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