

**“Où sont tous mes amants
Tous ceux qui m’aimaient tant
Jadis quand j’étais belle
Adieu les infidèles
Ils sont je ne sais où
À d’autres rendez-vous”
(Fréhel, 1935)**

**JEAN-CLAUDE
ROUSSEAU**

Le titre de votre film, *Où sont tous mes amants* ?, apparaît singulier dans votre œuvre puisqu’il se présente pour la première fois sous la forme d’une question.

Oui, c’est inhabituel, un titre dans une forme interrogative. Ce questionnement oriente évidemment le film de manière affective, pour ne pas dire sentimentale. Mais pourtant c’est tout de suite dire que l’image, s’il y a image, ne peut pas être sentimentale. L’image ne fait pas de sentiment. C’est un point pour moi très important: si le sentiment débordé sur l’image, il la fait disparaître. On ne voit plus l’image. On perd la vision, la vue se bouche. Évidemment, la barque échouée (présente dans la partie droite du cadre) oriente le film vers une interprétation sentimentale, parce qu’on peut penser que cette barque, abandonnée là, a probablement servi à promener des couples dans un moment heureux de leur vie. Mais c’est important de remarquer que le titre n’apparaît qu’au deuxième du film. Il n’interfère pas dans l’interprétation du long premier plan. Ce qui a compté c’est la justesse du cadre qui a déclenché la prise. J’ai vu l’image et j’ai donc fait la prise, et je suis entré dans le champ en sifflant. C’était aussitôt voir si ma présence dans le cadre, si le fait d’habiter l’image ne l’avait pas détruite. Loin de faire disparaître l’image, mon déplacement s’est accordé aux lignes, il les révélait même en passant sous la courbe que dessine une branche par-dessus le chemin et qui fait une sorte de voûte. J’avance habillé d’un vêtement clair, je m’éloigne dans ce paysage sombre... et mon apparence est quelque peu fantomatique, je dirais même spectrale dans le deuxième plan. Le retour est comme un effacement de l’aller, rendant à sa plénitude le paysage inhabité. Cela se voit aussi dans mon film *Trois fois rien*, où le jeune homme que j’appelle finit par traverser l’image, dans un paysage montagneux.

Vous cheminez seul et l’autre semble manquer dans le film. Néanmoins vous le portez aussi dans le plan, parce que vous êtes habité par cette chanson que vous sifflez et par la figure de Fréhel...

Oui, mais la figure de Fréhel ne me manque pas. Elle n’est pas l’autre qui manque... Et puisqu’on ne peut pas s’empêcher d’interpréter, dans ce sous-bois sombre, les arbres qu’on y voit suffisent à figurer les amants disparus.

Quelque part c’est l’ailleurs qui disparaît, il n’y a pas ce gros mot qu’on appelle souvent au cinéma «hors-champ», tout est déjà là, tout est contenu dans ce lieu qui est aussi un non-lieu. Cela me fait penser à votre film *La Vallée close*...

J’avais justement ce film à l’esprit en venant à votre rencontre. Dans *La Vallée close*, il y a cette séquence avec un déplacement circulaire. En hiver, dans un plan fixe j’entre dans le champ en gravissant une colline, puis je sors du champ sans qu’on me voie retourner, sans qu’on me voie faire ce mouvement circulaire qui me ramène derrière la caméra, et j’entre à nouveau dans le champ. Il y a cette boucle répétée au moins quatre fois, et la dernière fois je m’arrête dans cette montée, je me retourne et je regarde vers la caméra. Cela dure deux minutes et demi, puisque ce sont ces unités de deux minutes et demi que constituaient les bobines super 8 qui composent le film... C’est un point important ce passage dans l’image, je disais «habiter l’image»: comment est-ce possible d’habiter l’image? Concernant le «hors-champ», je dirais que la justesse du cadre comble le regard. Il n’y a pas de hors-champ. Un cadre juste n’a pas, ne peut pas avoir de hors-champ.

Où sont tous mes amants ? laisse apparaître une trajectoire brisée, il y a ce moment où le sifflement cesse quand le titre paraît, inscrit sur l’image ou comme image. J’utiliserais le terme de «Kairos», du grec ancien, pour décrire la temporalité de cet événement qui ne désigne pas simplement le temps, le temps chronologique du film, mais aussi un instant, un basculement, il me semble qu’il y a un moment de bascule où ce que j’appellerais une sorte d’errance se transforme, change de forme radicalement.

Relier ce que vous dites à la signification de ce mot grec, je trouve que c’est magnifique. Mais comprenez bien que je n’analyse pas mes films, de même qu’il n’y a jamais de projet au moment du tournage. Donc ça a eu lieu... en faisant là une deuxième prise, bien plus tard que la première, avec un cadre différent. Pourquoi? Soit parce que j’avais déjà retiré le matériel, et le remettant en place je ne retrouvais pas précisément l’emplacement de la première prise, soit c’était plutôt choisir de modifier le cadre pour que n’apparaisse plus sur la droite le bord d’une barque ou d’un petit bateau en plastique, un peu vert fluo. Le fait est que j’ai fait la prise, elle m’a plu, en traversant le plan, en m’éloignant comme dans la prise précédente mais sans siffler, et en faisant encore un retour. Disant cela, je trouve que ce doublement peut sembler désespéré... Attention, attention, je maintiens qu’il ne faut surtout pas faire de sentiment, mais ce doublement vain, ou nu - je veux dire qu’on n’entend plus le sifflement - on peut voir une désolation.

**Propos recueillis par
Swann Rembert
À retrouver en version
intégrale sur médiapart**

SAMEDI
23
mars
20h30
C1

JEUDI
28
mars
14h
MK2

**LONGTEMPS
CE REGARD**

**PIERRE
TONACHELLA**

Les thématiques de votre premier long métrage reviennent dans *Longtemps ce regard*. On reconnaît ce rapport à l’intime, à l’errance, à l’oubli, pour mettre en avant les espaces de quotidienneté et d’amitié. D’où est né ce besoin de mettre en images ces questions-là? Quelle continuité y a-t-il entre ces deux premiers longs métrages?

Il y a une recherche de continuité oui! Je dirai que ça vient d’abord de quelque chose qui est de l’ordre du jeu, du plaisir d’être avec des gens qu’on apprécie, et de célébrer en quelque sorte le bon temps passé. Petit à petit, il y a aussi ce qui dépasse mon rapport à eux: leur réalité sociale et les contraintes qu’ils affrontent quotidiennement en tant que classe, qui est, en ce qui concerne cette France rurale ou semi rurale, assez mal représentée. Il y a dans mon travail un double souci: mener une espèce d’enquête ouvrière sur cette partie du prolétariat, et incarner un lien intime à un territoire, à son imaginaire, en puisant dans une poésie qui est propre à celles et ceux que je filme, à ce qu’on invente depuis nos rapports amicaux, et à mon attachement à cet endroit. De cette façon, j’ai aussi l’espoir de proposer une autre image que celle que l’extrême droite peut en faire, folklorique, anhistorique.

Dans ce dernier film, la question du travail, des conditions matérielles, de la production, est introduite par les textes, tandis que vous filmez plutôt les espaces en dehors des lieux de travail.

Il y a presque dans le premier film une intention ethnographique de documenter différents métiers ouvriers, notamment du tertiaire, en particulier comment l’effort structure un corps et une sociabilité. Dans ce film-ci, j’ai voulu montrer comment le travail est présent en permanence, sans le montrer directement, car la réalité du travail excède évidemment le lieu de travail, le lieu de l’entreprise. Il est à peine esquissé ou

suggéré: la déchéterie, le retour du boulot... Ce qui m’intéresse c’est plutôt comment ça reste ancré dans les épaules, et dans la tête, et que ça se mêle au reste de la vie.

Votre intérêt pour ces espace-temps n’est pas anodin, puisqu’il se construit autour de votre groupe d’amis d’enfance. Pourquoi avoir recours à la bande, au groupe d’amis, surtout dans un entre-soi assez masculin?

Je pense qu’il y a quelque chose qui est vraiment lié à l’amitié. Pour moi, il y a des choses qu’on sème à travers les ans, et retrouver ses amis dans une forme artistique c’est pour moi une manière d’être fidèle à de vieux serments. C’est l’idée que ce temps-là, ça a valu la peine de le passer, et c’est important de le dire, de le célébrer. Après, il y a aussi le fait que ce sont des ouvriers. La société est faite de telle manière qu’on n’est plus sensés, au bout d’un moment, se voir. Ce sont des déterminismes sociaux qui sont quand même très, très puissants. Le cinéma c’est aussi pour moi un moyen de m’opposer à une sorte de division sociale. C’est pour ça que j’utilise le texte d’Antonio Gramsci qui neutralise la division intellectuelle / manuelle de nos sociétés capitalistes, parce que c’est aussi en écho à ce travail qu’on fait tous ensemble. On peut rêver d’autre chose. On peut rêver d’autres rapports sociaux. Je dis ça modestement, je ne dis pas du tout que le film révolutionne tout ça, mais en tout cas depuis le cercle amical, on peut essayer de ne pas faire comme c’était prévu à la base.

Le film semble avoir été tourné sur plusieurs années. Comment se sont déroulés l’organisation des rushes et le montage?

Après le premier film, je savais que je voulais continuer avec eux mais je ne savais pas comment. L’approche que j’avais précédemment, notamment celle du cinéma direct,

filmer le travail, ne fonctionnait plus, était épuisée. J’ai essayé plein de choses avant de faire ce film-là, fiction comme documentaire. En parallèle, pour une aide à projet, je devais faire un montage, et c’est devenu ce film-là. J’ai utilisé des images qui datent de 2014, de mes premiers films, des bouts de fictions, des morceaux inachevés. J’ai ajouté des scènes retournées pour que tout cela fasse liant, notamment des textes lus, et j’ai écrit une voix-off pour pouvoir apparaître, déclarer mes intentions et affirmer que ce film est une façon d’y tenir debout, avec les siens, avec ce qui nous a constitué. J’avais plus de 500 heures de rushes, donc j’ai fait une carte géographique de mes amis, pour accoler les séquences, selon les lieux et les personnages, afin qu’elles entrent en écho avec la voix off, qui est la colonne vertébrale du film. C’est une sorte de couture, de cheminement. Finalement tout cela fait partie d’une forme de mémoire commune dans laquelle je vais piocher pour confectionner un condensé de souvenirs. Quand on regarde cela à distance, ce sont des éclats de la mémoire.

“Longtemps, ce regard”. De quel regard vous parliez dans le titre du film? Est-ce que c’est celui de vos amis sur eux-mêmes, est-ce que c’est le vôtre, est-ce que c’est un nouveau regard que vous voulez porter?

Je dirais que c’est d’abord mon regard qui insiste, mon obstination à collecter ces souvenirs et après c’est aussi la manière dont ce monde-là nous regarde, au sens où il continue de vivre à travers le temps. Au point d’intersection de deux regards, il y a des choses qu’il ne faut pas laisser tomber. L’idée ce n’est pas d’être nostalgique mais de trouver de la force dans le passé.

**Propos recueillis par
Adèle Triol et Garance Floriot**

**OÙ SONT TOUS MES
AMANTS?**

SAMEDI
23
mars
20h30
C1

JEUDI
28
mars
14h
MK2

**En Martinique un cimetière d’esclavisés a
ressurgi. A l’hôpital psychiatrique se formule
l’idée d’associer ce dernier à un démarche
thérapeutique. Le film entremêle la parole
des vivants, le soin des corps, l’empreinte
coloniale et le récit des plantes.
« Prenons le temps d’écouter les arbres,
ils ont des choses à nous dire ».**

LUNDI
25
mars
15h
C1

SAMEDI
23
mars
21h
FDI

**ARANCIA
BRUCIATA**

**Clémentine Roy est une
plasticienne et documentariste
vivant entre Berlin et Palerme.
Après *Carcasse* (2017),
réalisé avec Gústav Geir Bollason,
Arancia Bruciata est son
deuxième film. Dans le sud de l’Italie,
un collectif de femmes queer
réactive de mystérieuses
prédictions...**

SAMEDI
23
mars
15h20
MK2

LUNDI
25
mars
19h
C1

Comment vous est venue l’envie de faire ce film?
Pourquoi en Martinique?

Sous les feuilles / *Anba Fey* s’inscrit dans la continuité de mon film précédent: *Tu crois que la terre est chose morte* (2019). C’est après avoir travaillé sur l’héritage d’Aimé Césaire avec une commande publique que j’ai voulu approfondir ce sujet. Par là j’ai commencé à m’intéresser à l’intrication entre le politique et le végétal. *Tu crois...* se construisait déjà autour des sols de la Martinique: ceux quadrillés par les plantations coloniales, des bananeraies destinées à l’exportation, violemment polluées par la chlorthalodone. Mais aussi autour de sols qui devenaient supports de démarches alternatives visant à contrer cette destruction environnementale à partir de pratiques et transmissions de savoirs ancestraux. *Sous les feuilles* / *Anba Fey* regarde un lieu particulier: Anse-Bellay, un cimetière d’esclavisés, ayant ressurgi après le passage du cyclone Dean en 2007. Le site porte la trace des corps enfouis dans son sous-sol. Après les fouilles archéologiques, un collectif de riverains et riveraines s’est rassemblé pour demander le retour de ces ossements sur le site funéraire. Depuis, le lieu crée une sorte d’affluence: entre les groupes qui s’y rendent, ce qu’ils y projettent, les perspectives de soin qu’il ouvre. On y retrouve des personnages du film précédent, convoqués dans d’autres espaces de l’intime.

Le titre du film est de prime abord énigmatique, mais son sens se dévoile petit à petit dans le film...
Comment qualifiez-vous votre démarche
documentaire: comme une enquête, un glanage?

L’enquête fait partie de mon processus de travail. Mais avec ce film je me suis plutôt laissée prendre par les événements. Certains obstacles rencontrés ont été bénéfiques puisque cela m’a poussé à questionner les formes du récit, et à donner la place à d’autres registres de parole, comme le poème performé. Ce poème nous parvient à travers l’histoire du voyage d’une graine qui a germé et poussé à Anse-Bellay, sur le cimetière même. Cette histoire nous donne accès à ce lieu. L’arbre devient un témoin de l’histoire. Le film résonne avec ce poème, mais c’est aussi la partie invisibilisée d’une pratique culturelle de soins. Emmanuel Nossin, ethno-pharmacologue parle dans le film «de plantes pièges que les grands-parents nous ont laissés, comme le cassé coutelles, appartenant à une divinité, et qu’ils avaient autour de leur maison pour se protéger». Les plantes sont porteuses de messages. Elles sont les intercesseuses entre les vivants et les morts, les ancêtres et les invisibles. Le film tente de parcourir ces lignes du dessous.

Le film évoque la présence des invisibles.

Oui, le film en est traversé. C’est peut-être le lieu des résistances à l’histoire coloniale.

Je pense à la séquence où l’on peut voir la lumière du soleil se mouvoir étrangement sur le sol à travers les feuillages, à ces plans où l’on peut sentir la présence des invisibles. Cherchez-vous à filmer des lieux invisibles, des lieux en puissance?

J’ai cherché à travailler à la matérialité des invisibles! Le montage du film a participé à cette recherche, d’ailleurs le propre du montage est de rendre visible ce qui a priori ne l’est pas.

Pouvez-vous nous parler de vos choix techniques?
Notamment de l’utilisation du 4:3.

Ce format, c’est une façon de concentrer le regard, il favorise la profondeur plutôt que l’étendue. Il invite à aller chercher les fonds, les reliefs de lumière. Il incite l’œil à creuser l’espace. Ce format est plus du côté du milieu que du paysage. D’ailleurs en crée le terme de paysage n’existe pas, on parle plutôt d’«alentour», c’est un ensemble d’interactions. La notion de paysage est une invention liée à l’histoire de la peinture européenne et à la définition d’un regard contemplantif... On sait ce que ce regard a produit aux Antilles...

Sont évoqués deux paradigmes de soins (médecine occidentale contemporaine et techniques de soin traditionnels), mais vous ne les mettez pas en opposition, il y a des dialogues, ils sont opposés, mais pas en confrontation.

Oui c’est vrai, dans le film il y a une tentative de penser l’intégration des pratiques tradi-thérapeuthes avec la médecine conventionnelle. Emmanuel Nossin est pharmacien aussi. Il mène une formation à l’hôpital psychiatrique auprès du personnel soignant. D’ailleurs il dit que quand on soigne la personne, on soigne l’ensemble du groupe.

**Propos recueillis
par David Hubaud**

**FLORENCE
LAZAR**

**SOUS LES
FEUILLES**

**CLÉMENTINE
ROY**

En arrivant en Italie, je me suis surtout aperçue de la richesse des territoires. En me penchant sur les récits qui concernaient le Sud du pays, des récits sur la côte, le tourisme ou tous les drames du Sud (la pollution, la corruption, la mafia ou les migrations), s’est affirmé le désir de proposer une autre narration: un film qui montre comment on résiste à cela. De plus, la question du collectif m’importait tout particulièrement.

J’ai voulu lire Pline et ses *Histoires naturelles* pour savoir ce qu’il disait de ces régions. J’ai découvert la pratique des prédictions et un calendrier divinatoire qui donne des présages en lien avec la foudre, un peu comme un almanach. Dès le départ, j’ai écrit plusieurs scènes par rapport à des prédictions que j’ai choisies. Puis le COVID a suscité de nouvelles réflexions: les prédictions servaient à prédire un avenir que tout le monde pensait bloqué. On s’interrogeait alors particulièrement sur le futur. Or ces prédictions nous viennent des Etrusques. Elles s’appelaient *augures*. En Italie, ces pratiques ont disparu. À l’exception de certaines Italiennes et Italiens qui connaissent un peu l’histoire, la plupart en ont perdu le sens, après deux mille ans de christianisme. Nous avons alors regardé ensemble ce que leur mise en pratique pouvait signifier. Pendant l’Antiquité, à Rome, le système des augures était devenu un système étatique. En transmettant un tel système aux actrices, je le transforme complètement. Une réappropriation s’opère ainsi au niveau des individus, comme si on redonnait aux gens la manière d’organiser leurs vies. La question de l’éco-féminisme et le thème des sorcières m’intéressent aussi de très près. Pour cette raison, il m’importait que ce soit un collectif de femmes queer qui se réapproprie ces prédictions...

Tu interrogues particulièrement nos relations au passé. Mais cette mémoire n’est pas utilisée dans un sens réactionnaire (comme c’est souvent le cas en Italie en ce moment), elle devient plutôt une manière de libérer d’autres identités et de nouvelles manières de vivre.

Oui, le rapport au passé est une question qui anime sans cesse mon travail. Quand je regarde un paysage, je ne peux

m’empêcher de m’intéresser aux couches qui l’ont constitué. Quand j’étais en Allemagne, la question du romantisme et des ruines étaient au cœur de mes réflexions. En Italie, l’antique est partout et pas seulement parce que les ruines sont toujours présentes. Mais un problème se pose alors: nous cultivons une certaine idée de l’Italie, avec ses textes antiques et ses ruines, qu’il n’est pas facile d’ouvrir et de décoloniser. C’est pour cette raison que je suis en Sicile en ce moment. Je ne sais pas si mon prochain documentaire se passera là-bas mais je voudrais m’imprégner de la culture du lieu pour me décentrer.

Est-ce que tu pourrais parler des scènes de campagne traditionnelles, de la récolte des olives ou de la préparation de la sauce tomate?

Je me suis particulièrement passionnée pour la richesse du territoire et les pratiques de la permaculture. Les actrices avaient déjà fait de la sauce tomate mais on sent aussi qu’elles n’en font pas souvent. C’est alors la question de ce qui est perdu qui m’intéressait, et qui se pose aujourd’hui dans nos rapports à l’outil et à la technologie. La scène des olives, celle de la sauce tomate ou de la chanson sont des scènes collectives. Plus précisément, la chanson est une *tarentelle*: c’est le nom que l’on donne aux chansons paysannes du Sud de l’Italie. Le chercheur Aléssi Dell’Umbria dans un livre magnifique explique que ces traditions remontent à Dionysos et à l’expérience de la transe collective. Ces chansons ont disparu dans les années soixante avec la société de consommation mais des pratiques folkloriques perdurent à travers des festivals dans les Pouilles ou en Calabre. Je souhaitais que mon projet redonne ce pouvoir aux habitants et habitantes. Dans le film, les actrices écrivent la chanson ensemble. Traditionnellement, ce sont plutôt les hommes. Il me semblait pertinent de s’approprier et de transformer cette pratique, un peu comme je l’ai fait pour les prédictions. Le chant, comme ce film, est un outil d’enchantement: il ouvre la voie à un réenchantement de notre regard.

Comment t’est venue l’idée de diffuser les augures par messages vocaux WhatsApp?

Ici les gens communiquent tous et partout par messages vocaux. Dans le bus, toutes les conversations s’entendent. Pour moi qui arrivais d’Allemagne, c’était surprenant. J’aime cette présence de l’oralité. Souvent, plus que de simples messages, ce sont de vraies histoires qu’ils racontent. La communication passe parfois par plusieurs messages vocaux, les uns à la suite des autres. C’est cette sensation que je voulais restituer.

La nature telle que tu nous la montres est cosmique, mais pourtant, elle laisse aussi la place à des moments de vie quotidienne. Il y a par exemple des images de Salvini qui parle, des images de manifestation, de mouvement.

Pendant mon travail, je regardais tout le temps ce qui se passait en Italie. Le calendrier des prédictions ne parle pas seulement des arbres ou des récoltes, mais mentionne aussi la chose publique. J’allais pouvoir présenter le côté idyllique sans effacer la réalité quotidienne. Les deux allaient dialoguer. Cela ne m’intéressait pas de décontextualiser l’idylle, sinon on perdait la notion de sa nécessité: les moments de collectif, comme les permet la chanson, mettent à distance des moments de vie plus compliqués. Les manifestations montrent aussi comment ces espaces communautaires s’avèrent actifs.

Est-ce qu’il y a quelque chose d’une initiation que tu voudrais offrir aux spectatrices et aux spectateurs?

C’est super si c’est le cas, j’aurais aimé avoir cette ambition! Ce qui m’intéresse surtout, c’est d’amener à un autre regard sur la réalité et de proposer des récits parallèles. J’ai voulu introduire ce récit sur les constellations parce que la nuit est toujours un espace propice à la création. On voit également la Lune sur un graffiti. J’avais alors pensé à ce qu’écrivait Walter Benjamin dans *Sens unique*: «l’homme ne peut communiquer en état d’ivresse avec le cosmos qu’en communauté».

**Propos recueillis par
Justine Assié &
Edgard Darrobers**



Tous les entretiens
sont disponibles
sur le blog hébergé
par Médiapart