ALEXE POUKINE

SAUVE QUI PEUT

DIMANCHE 24 mars 14H C1

MARDI 26 mars 13H45 FDI

Alexe Poukine nous entraîne au cœur des pratiques de simulations humaines en milieu médical, où le jeu de rôle se met au service de l'apprentissage de la communication. Les soignantes et soignants s'interrogent sur la capacité à pratiquer leur métier avec humanité dans un système oppressant.

Tous les entretiens sont disponibles sur le blog hébergé par Mediapart

Comment avez-vous découvert le monde des simulations médicales et qu'est-ce qui vous a donné envie de le filmer ?

À la sortie d'une projection de Sans frapper [précédent long-métrage de la réalisatrice], une médecin urgentiste m'a dit que le dispositif du film lui faisait penser à quelque chose qu'elle avait expérimenté qui s'appelle la simulation humaine. Depuis assez longtemps je m'intéresse à la façon dont le faux, le jeu, l'interprétation, peut changer le vrai, peut avoir une influence sur le réel. J'ai commencé |à m'intéresser à la simulation en santé, notamment parce qu'après *Sans frapper* j'avais envie, non pas de m'intéresser à la violence, mais à ce qui est fait pour qu'elle n'advienne plus. Avec les patients simulés, ce qui est beau c'est qu'ils apprennent à faire ce que l'on devrait tous et toutes savoir faire dans la vraie vie : dire à l'autre ce qui dans ses mots, ses gestes, ses regards, nous atteint. Ce qui m'intéresse aussi beaucoup c'est notre impuissance, notre soumission, la façon dont on se soumet à un système qui nous oppresse et la manière dont on participe à ce système. Comment on est souvent à la fois victimes, bourreaux et témoins et dans quelles conditions on peut être bienveillant au sein d'un système maltraitant.
Je me suis dit : je ne peux pas faire un film sur la simulation et la violence qui est faite aux patients et patientes sans inclure d'une certaine façon la violence qui est faite aux soignantes et soignants. Comme le film était autour du jeu, j'ai donc pensé qu'il fallait que je trouve des jeux de rôles, et je me suis intéressée au Théâtre de l'Opprimé. J'ai trouvé des groupes qui en dehors de leurs heures de travail faisaient des ateliers où ils venaient mettre en scène des situations d'oppression qu'ils vivaient à l'hôpital, pour essayer d'en tirer quelque chose collectivement, de faire en sorte que ça les aide un peu dans leur quotidien.

Que recherchez-vous dans les allers-retours entre fiction et réalité qu'on retrouve aussi bien dans *Sans Frapper* que dans *Sauve qui Peut* ?

La réalité est par moment tellement difficile que je ne peux pas la voir. Il y a plein de gens qui font des films magnifiques sur l'hôpital, sur le viol, la mort… Moi je ne peux pas les voir parce que ça m'atteint trop, à un niveau où tout mon cerveau se met en marche pour ne pas avoir accès à ce qui est dit. C'est trop douloureux, mon impuissance est trop flagrante, la vanité parfois de ce qu'on vit est trop criante, je ne peux pas… Dans mes films, j'introduis à chaque fois une distance, qui est celle du jeu, une espèce de biais qui fait que moi en tout cas je peux le voir, même si c'est de la même réalité dont on parle.

Le propos de votre film semble mettre en cause le système hospitalier et ses défaillances, autant structurelles qu'humaines, comme obstacle à la bonne mise en œuvre des pratiques enseignées dans les simulations. Comment votre avis sur cette question a évolué au cours du tournage ?

Je pense que la question du service public, de l'hôpital en particulier, et la question du capitalisme et de l'exploitation en général sont des questions très compliquées et je ne prétends pas ni amener des solutions dans ce film ni les comprendre moi-même. Si on savait comment facilement démonter le capitalisme, le libéralisme et la violence en général, je pense qu'on le ferait. Enfin, j'espère !
Dans ce film, au début, je traquais la violence, surtout institutionnelle, parce que c'est le système qui engendre la violence. Mais je pense que là où j'ai changé d'avis c'est qu'être malade, mourir, c'est déjà une violence. La violence est aussi dans des choses très ordinaires, parce que les soignants et les soignantes sont des citoyens et des citoyennes ordinaires. Donc le racisme, le sexisme, le classisme, l'homophobie, la transphobie… comme nous tous et nous toutes ils les ont intégrés complètement donc ils et elles le font également subir à leurs patientes et patients. Après, il y a la violence institutionnelle, la violence hiérarchique, le néo-management qui tue les gens qui travaillent. Le travail est violent aussi en soi, pas besoin de soigner pour le savoir. Je pense que je sais encore moins ce que j'en pense qu'au début, la seule chose que je sais maintenant c'est que si on ne fait rien, ça va être de pire en pire. J'ai aussi l'impression qu'il n'y a plus d'endroits où les gens peuvent discuter. Il n'y a plus de collectif et c'est ce qui fait qu'il n'y a pas la possibilité d'une évolution. Ça, je l'ai découvert en faisant le film.

Vous parliez d'impuissance, en avez-vous vous-même ressenti vis-à-vis de l'impact qu'ont pu avoir ou non vos films ?

Pour mon premier documentaire, j'ai filmé pendant trois ans deux personnes qui vivaient ensemble dans la rue. Jusqu'à ce que l'un d'entre eux meure. Et à la fin du film, je me suis dit « tout ça pour ça ». Ça ne va pas changer le quotidien des gens qui vivent dans la rue, ça va peut-être changer deux, trois trucs pour les personnes qui sont dans le film, peut-être deux, trois trucs pour les personnes qui vont le voir. Mais en effet, ça vous oblige un peu à l'humilité. Ce qui est beau par contre, c'est de montrer un film, de savoir qu'on est impuissants, de filmer cette impuissance et en même temps d'être ensemble à se le dire. Pour *Sans Frapper*, il y a plein de gens qui m'ont écrit pour me dire que ça avait changé quelque chose pour eux ou elles. Je pense qu'on ne peut pas faire des films pour ça mais on peut se réjouir quand ça fonctionne. Pour moi, *Sauve qui Peut* c'est vraiment un film sur l'impuissance. Sur l'impuissance à guérir les gens parfois et sur notre impuissance à changer un système dont on est victime et responsable.

Propos recueillis par Inès Tahi & Martin Lequin
À retrouver en version intégrale sur médiapart

THÉODORA BARAT

AMERICIUM

MARDI 24 mars 16H30 C1

JEUDI 28 mars 21H30 FDI

Découverte à Cinéma du réel en 2019 avec son moyen métrage *Pay-Less Monument*, où elle explorait le territoire du New Jersey, Théodora Barat nous invite cette année à sonder la face cachée du nucléarisme étasunien. Plasticienne et cinéaste, elle développe depuis 2019 un doctorat en recherche et création (RADIAN), pour lequel elle approfondit sous diverses formes la question du nucléaire. *Americium* est l'un des deux films issus de ce travail.

Vous vous intéressez au Nouveau Mexique, à des sites accaparés par des essais nucléaires que vous choisissez d'explorer par leur face cachée, comme dans plusieurs de vos films. Comment êtes-vous arrivée sur ce territoire ?

Pour mes projets je travaille souvent par sérendipité : des choses amènent à d'autres. Celui-ci est arrivé au moment où je tournais *Pay-Less Monument*, mon film précédent qui était lui aussi sélectionné au Réel, une espèce d'errance dans le New Jersey. Ce qui m'intéressait, c'était comment cette banlieue de New-York était devenue, à partir de 1850, le laboratoire de la Modernité. Durant le tournage, un vétéran m'a raconté une "anecdote" qui a particulièrement attiré mon attention. Un missile à tête nucléaire s'était auto-consumé, provoquant un incendie, considéré comme le plus gros accident nucléaire du New Jersey. Après l'accident, les autorités ont recouvert la zone avec une chape de béton, mais cela s'est avéré inefficace. Les terres contaminées ont donc été excavées et envoyées dans l'Utah. Si le New Jersey était le laboratoire de la Modernité, je me suis alors demandé si l'Utah ne pourrait pas en être la poubelle. J'ai par la suite fait le lien avec l'Arizona, le Colorado et le Nouveau-Mexique, qui forment cette région appelée les *Four Corners*. *Americium* s'attache principalement au Nouveau-Mexique. Lors du projet Manhattan, la première bombe nucléaire a été mise au point aux laboratoires de Los Alamos, et a explosé vers Alamogordo (le test Trinity). On y trouve également le plus gros gisement d'uranium des États-Unis, exploité jusque dans les années 90. Un millier de mines se sont ouvertes, elles sont maintenant démantelées voire à l'abandon.

Nous avons tout de suite fait le parallèle avec *Oppenheimer*, de Christopher Nolan qui adopte un tout autre point de vue sur l'histoire de la bombe atomique. Quel était votre point de départ et votre direction pour raconter l'histoire de ce territoire autour des enjeux nucléaires au Nouveau-Mexique ?

J'ai appris l'existence du film de Nolan pendant le tournage. Je l'ai vu une fois que le montage était fini, et je me suis dit que j'avais un peu réalisé la face B d'Oppenheimer ! J'ai commencé ce projet en 2019, mais à cause du Covid, je n'ai pu aller sur le terrain qu'assez tardivement (septembre à novembre 2022). J'avais fait mes recherches à distance et tout préparé en amont, et j'ai tourné non-stop, toute seule. Ce qui m'intéressait, c'était cette dichotomie entre le récit national diffusé dans les musées – une sorte d'histoire unilatérale dans laquelle les États-Unis auraient sauvé le monde avec l'arme atomique – et les dommages collatéraux et effets indésirables toujours tus. Les territoires investis par le nucléaire étaient des zones dites "désertiques", terme qui invisibilise les populations autochtones qui les peuplent ainsi que toutes les autres formes de vie. J'avais conscience de tout cela, mais c'est une fois sur place que j'ai pris la mesure du racisme environnemental et de ce qui est qualifié de colonialisme nucléaire. Les sites de stockage, d'enfouissement, d'extraction, de test, ne se situaient pas au Nouveau-Mexique en général, mais exclusivement sur des zones autochtones, loin des populations blanches. Cette dimension-là n'apparaît absolument pas dans la représentation muséale. L'idée du film était donc d'écailler ce discours, de trouver les failles dans ces représentations. Toute la première partie du film est une sorte de condensé de tout ce qui a pu être dit, tout ce que j'ai pu entendre et qui, pour moi s'apparente presque à de la propagande. Dans la seconde partie, deux femmes "downwinders*" face caméra nous livrent une parole longue et instantanée. Ces deux parties se font face, dans un jeu de miroir.

Dans le film, ce sont surtout des hommes qui déclament cette histoire officielle. À l'inverse se sont les femmes qui se mobilisent pour leur famille, qui incarnent ces parcours de soin et les luttes. Est-ce quelque chose que vous vouliez mettre en avant ?

Bien sûr ! Que ce soit en Angleterre, en Bretagne, ou aux États-Unis, la plupart des luttes anti-nucléaires sont féministes. Pour la première partie du film, je n'ai eu à faire qu'à des hommes blancs à la retraite, ayant fait carrière dans l'armée ou dans les laboratoires nucléaires. C'était saisissant. En revanche, si on prend l'exemple des associations anti-nucléaires du Nouveau-Mexique, elles sont toutes gérées par des femmes, généralement racisées.

Où se situe votre film par rapport à ce mouvement de reconnaissance que vous filmez, y a-t-il une intention de s'inscrire dans cette dynamique ?

Il y a bien sûr la volonté que cette histoire soit reconnue, mais pas uniquement. Si je parle de cette histoire, c'est aussi pour appréhender le futur. Quand on dit que « le nucléaire est une énergie propre» par exemple, on oublie que ça implique de l'extraction d'uranium, l'enrichissement, du stockage de déchets radioactifs. Ce n'est pas du tout quelque chose d'anodin. Le nucléaire implique ce que l'on appelle une zone sacrifiée ; un site qui est toujours le chez-soi de quelqu'un. Avec ce film, il s'agit aussi d'éclairer des choix qui sont en train d'être faits, en revenant sur cette histoire et en ravivant les ramifications obscures qu'elles contiennent ; et pas par la partie qui nous arrange.

Quels sont vos prochains projets ?

Je suis en train de développer un autre projet à Chicago, cette fois-ci sur l'énergie nucléaire. Je m'intéresse à 'Enrico Fermi, concepteur du premier réacteur en 1942, qui a été le point de départ du projet Manhattan. Je savais depuis le début que le premier pan traité serait la bombe, et le second l'énergie nucléaire. Et puis dans un second temps, toujours sur l'extraction et l'exploitation du territoire, il y a bien sûr la question du nucléaire français.

Propos recueillis Adèle Triol & Thibaut Terdjanian
À retrouver en version intégrale sur médiapart

RAPHAËL PILLOSIO

LES MOTS QU'ELLES EURENT UN JOUR

DIMANCHE 24 mars 20H30 C1

MARDI 26 mars 16H15 BULAC

VENDREDI 29 mars 18H30 FDI

Il faut se délester de nos regards qui sans cesse placent l'Occident au centre de notre système de pensée, et accepter de se retrouver vierge devant l'inconnu, pour appréhender *Ozr El Wezzah / The Goose's Excuse*. C'est un film qui voit s'effondrer les croyances de son spectateur et lui propose de modifier la perception qu'il a du réel.

Comment vous est venue l'envie de faire ce film ?

Le film fait partie d'un plus vaste projet et archive sur lequel Abo et moi travaillons depuis sept ans. Nous filmons ensemble depuis des années, nous avons commencé par documenter des festivals soufis à travers le pays. Nous avons passé beaucoup de temps à filmer ces mondes. Ça nous a aidés à comprendre ce qu'est et ce que peut faire le cinéma. On pense qu'il est nécessaire de les documenter parce qu'ils risquent de disparaître, ce qui arrive très souvent dans cette partie du monde, et en même temps, nous essayons de dire quelque chose que nous ne pouvons pas exprimer avec des mots car ce sont des mondes très personnels. On a passé beaucoup de temps à parler de ce que ces films peuvent signifier en tant que documents historiques, mais pas de la nécessité de contextualiser les mondes qui les habitent. Il y a un cinéma qui ouvre sa porte en désignant un guide touristique pour vous guider dans son univers, et il y a un cinéma qui laisse la porte ouverte et où les gens qui veulent entrer entrent, et s'ils le souhaitent, le décodent. L'une des questions que nous nous posons est de quelle manière représenter l'aspect secret des choses tout en permettant aux gens de les voir pour les décoder.

Votre film semble se situer sur une ligne très fine entre rêve et réalité, est-ce juste une impression ?

On pourrait dire que nous venons d'un cinéma qui ne voit pas vraiment la frontière entre la fiction et le documentaire. La frontière que nous voulons remettre en question concerne davantage ce qui est vivant et ce qui est mort. C'est la question la plus intéressante que nous voulons poser ici. Ces personnes sont-elles encore là ou non ? Qu'y a-t-il derrière la caméra ? Qu'est-ce que cet endroit et existe-t-il encore ?

Pensez-vous que votre film révèle un fossé entre la façon dont l'Occident et l'Orient perçoivent les rêves ?

Je l'espère, mais cela relève du spectateur. Les rêves et l'imagination font partie de notre expérience de la réalité. On peut facilement l'oublier en Europe et en Occident. En Égypte, et dans la majorité du monde, ce n'est pas le cas. Les rêves sont plus nébuleux, plus neutres et issus de plus grandes réserves d'imagination collective. Les rêves ont toujours été importants ici, surtout avant l'émergence de la «fiction». On pourrait dire que l'imagination est cruciale dans la manière dont nous voyons et comprenons notre réalité empirique ou sociale. La théosophie soufie islamique médiévale considère l'imagination comme un organe de perception, qui peut être utilisé pour voir et informer le monde empirique façonné par nos sens. Peut-être que le principe de baser un film non pas sur des faits et un contexte précis, mais sur un rêve non raconté (ou d'autres actes d'imagination personnelle et collective) pourrait aider à libérer les images et les scènes documentaires « réelles » de leur ordre actuel dans le champ socio-politique et le discours que nous appelons la réalité.

Quelles ont été vos principales sources d'inspiration pour la réalisation de ce film ?

Nous avions à l'esprit *La Conférence des oiseaux*, de Farid ud-Din Attar. Dans ce poème, tous les oiseaux sont invités à partir en quête de leur roi, mais ils donnent tous une excuse pour ne pas se joindre à l'appel. Il est intéressant de noter qu'il n'y a pas d'oie dans le poème, peut-être n'était-elle pas invitée. Mais il en va de même pour beaucoup de choses dans l'histoire, laissées derrière, exilées, comme les sujets et les objets du film et de ses mondes. Le film pourrait être considéré comme une modeste intervention et une réponse au poème soufi. Peut-être que les cris de l'oie dans le film pourraient renvoyer à ce grand silence imposé aux marginaux, aux négligés, aux exilés de l'histoire, à ceux qui souffrent à notre époque de l'anéantissement de leur parole.

Propos recueillis Auriane Lebert

Comment avez-vous eu l'envie de faire ce film ? Est-ce votre lien avec Yann Le Masson qui vous y a poussé?

J'avais fait un film en 2004, Algérie, d'autres regards, dans lequel j'avais filmé des réalisateurs français qui avaient fait des films documentaires contre la guerre d'Algérie. C'est dans ce cadre-là que j'ai rencontré Yann Le Masson, Olga Poliakoff, René Vautier, Pierre Clément et Cécile Decugis… Je suis resté assez proche d'eux. À un moment, Yann m'a parlé de ces images qu'il a récupérées au début des années 2000, à peu près au moment où je l'ai rencontré. Yann avait un projet avec, mais il était déjà un peu trop âgé sans doute pour se lancer. Alors à un moment il m'a dit, fais-le toi. Ma porte d'entrée dans cette histoire, c'était les cinéastes militants. Je n'ai pas de lien particulier avec l'Algérie. Je pense que c'est important de faire les films qu'on a envie de faire, même s'ils parlent d'une réalité avec laquelle on n'a pas de lien biographique, mais parce que c'est quelque chose qu'on croit important de raconter. Quelque chose nous interpelle suffisamment pour qu'il y ait un déclic, une nécessité. Je pense que cette histoire a autant à voir avec la France qu'avec l'Algérie.

On comprend que ce n'était pas évident de recontacter ces femmes. Quelles difficultés cela a pu entraîner ?

J'étais parti avec une idée assez naïve : je pensais que j'allais rencontrer des femmes assez âgées, qui auraient un rapport à la parole et à cette histoire assez libérée. En fait, ça a été compliqué. Celles que j'ai filmées, c'étaient surtout celles qui étaient encore militantes ou qui s'inscrivaient dans un questionnement politique. Tandis que celles que j'ai rencontrées mais qui n'ont pas voulu être filmées, j'ai l'impression que pour elles, c'était une histoire passée sur laquelle elles n'avaient plus grand chose à dire. Et qui semblaient s'être désintéressées de la politique, en tous cas devant moi. J'ai mis un peu de temps à le comprendre. Je ne m'intéressais pas à ce qu'elles avaient accompli pendant la guerre. Ç'aurait été intéressant et ç'aurait pu être un beau film aussi, mais leur parcours d'ancienne combattante ne m'intéressait pas ici. La matière qui était à la base de ce film - les images de Yann - invitait à se poser des questions sur l'après, après la sortie de prison… C'est quelque chose qui les mettait peut-être plus en danger, en questionnement, il ne s'agit pas d'un endroit où elles peuvent être célébrées comme anciennes combattantes… Le sujet pose la question du rapport avec la société algérienne, avec les hommes, c'est plus sensible.

Lorsque ces femmes sont confrontées à ces images, on observe de l'émotion, de l'étonnement… Elles ne se souviennent pas toujours de ce moment, est-ce que ce rapport qu'elles ont avec ces images vous a influencé dans la manière de faire le film ?

Ce qui m'a surpris, c'est que quasiment aucune des femmes que j'ai rencontrées ne se souvient du tournage. C'est une époque où les caméras ne passaient pas inaperçues. Sur les photos que nous avons du tournage il y a toute une équipe, ce ne sont pas des images volées, ces femmes sont venues pour être filmées. Quel sens donner à cet oubli collectif ? Je ne sais pas. Ce qui est sûr c'est que ce qui a touché les femmes qui ont vu ces images, c'est de se revoir jeunes, en groupe.
D'ailleurs, je pense qu'il y a quelque chose de surprenant dans ces images : c'est le fait de voir une vingtaine de femmes avec une forte proximité physique, une affection, une empathie les unes envers les autres. Cela vient du fait qu'elles ont passé trois, quatre années en prison, ensemble, dans une promiscuité certaine. Et c'est une chose singulière : voir un groupe presqu'uniquement composé de femmes filmé en 1962, où les quelques hommes sont au fond et complètement absents.

Les archives sont très présentes dans le film, presque au même niveau que les images en prise de vue, et la plupart du temps sans son. Pourquoi ce choix ?

Je pense que ces images marquent. Ce qu'elles disent, ce qu'elles ont dit, c'est de toute façon perdu. Le travail que je fais avec les lecteurs labiaux nous raconte que même avec tous les efforts que l'on peut faire, les pistes d'interprétations sont tellement nombreuses que la différence entre une syllabe et une autre peut changer complètement le sens d'une phrase. De toute façon, avec la perte de la bande son, ce qui a été dit précisément ce jour-là est perdu ; par contre, le fait qu'elles ont dit quelque chose, ça, ça reste et ça permet de raconter quelque chose de leur relation avec ce moment d'espoir et la vie qui a suivi.
Ce qui m'intéressait, c'était de réussir à créer pour la spectatrice ou le spectateur une espèce de lien avec les femmes qui sont filmées. J'ai l'impression que le film montre assez bien la béance de la situation, et l'incapacité à retranscrire… et en même temps, c'est important qu'il y ait cette tentative de sous-titrage, quelques mots qui nous montrent qu'elles parlent de l'avenir des femmes en Algérie.

Dans la construction du film, vous confrontez les images du passé et du présent, en mettant les unes après les autres des images de ces femmes en groupe puis seules, en noir et blanc puis en couleur, pourquoi ?

J'ai toujours pensé qu'il fallait confronter ces femmes à ces images et filmer leur réaction. C'était une chose compliquée parfois, il arrivait que ça soit la première fois que l'on se rencontre, mais pour moi c'était important que la caméra enregistre. Par exemple, il y a une femme qui ne dit quasiment rien, mais qui est avec sa nièce, et elle sourit. Elle est heureuse de voir ces images même si elle n'a pas grand-chose à en dire. Cette présence faisait partie pour moi de l'essence du film.

Propos recueillis Victoire Lancelin & Inès Tahi
À retrouver en version intégrale sur médiapart

En 1962, la fin de la guerre entraîne la libération des détenus politiques en France comme en Algérie. Yann Le Masson, cinéaste documentaire, est sollicité pour accompagner le convoi de prisonnières de Rennes jusqu'à Paris. Quelques jours plus tard, il décide de les interroger sur leurs combats politiques, leur statut de femmes et les changements à venir en Algérie. Plus de 50 ans après, alors que la bande son a disparu, Raphaël Pillosio part à la recherche de ces femmes afin de redonner une voix à ces images. Un film-enquête qui raconte leur histoire silencieuse, les mémoires lacunaires qu'elle charrie, et les vies des femmes qui y sont liées.

MERCREDI 27 mars 18H30 C1

JEUDI 28 mars 20H15 BULAC

SAMEDI 30 mars 15H FDI

MAHDY ABO BAHAT ET ABDO ZIN ELDIN

OZR EL WEZZAH / THE GOOSE'S EXCUSE