

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas n°2

Au cœur des ténèbres

Disneyland, mon vieux pays natal
de Arnaud des Pallières [Entre-deux]

Les plus belles œuvres cinématographiques sur l'enfance sont bien souvent rongées de l'intérieur par un sentiment indéfinissable de perte et d'absence (à soi, aux autres, au monde réel). Plongée au cœur du Disneyland de Marne-la-Vallée, archétype du « monde de l'enfance » dans sa version « produits dérivés » la plus aboutie, le dernier film d'Arnaud des Pallières est la troublante tentative d'un retour aux sources, celles de l'enfance précisément, contrée nébuleuse s'il en est où le « réel » fuit de toute part. Les récits et les images, pourtant familières, de la foule des visiteurs et des personnages du parc, acquièrent dans l'accumulation, la répétition de certains plans, le grain et les différentes vitesses de défilement un caractère parfaitement insolite. Ils s'hybrident avec les musiques et les matières sonores conçues par Martin Wheeler pour accoucher d'un objet perceptif et sensoriel d'une inquiétante étrangeté, travaillé par le désir, la maladie et la mort.

À l'instar de H.G. Wells, cité dans le film, la machine à remonter le temps de des Pallières prend la forme d'un jeu de pistes complexe, tantôt montagne russe avec sensation « d'écrasement imminent », tantôt manège (dés)enchanté. Pas de lignes droites ici, ni de chemins balisés ou pré-digérés, mais une succession de zigzags narratifs entre détours poétiques et bifurcations philosophiques qui empruntent à la littérature, au conte ou encore à la science-fiction. Captivé par l'omniprésence de la *voix-off* – comme les rats et les enfants du conte de Hamelin envoutés par le son de la flûte –, on sent pourtant confusément que nous ne serons pas guidés ou pris en charge par elle. De fait, convoquant de nombreux doubles (P. K. Dick, W. Benjamin, R. Kipling), des Pallières déploie et orchestre, dans son sens le plus musical, un récit polyphonique qui nous égare, tel le Petit Poucet, dans une forêt d'histoires à la profonde mélancolie.

Ce brouillage du sens – et « des sens » – n'est pas une perte mais bien un gain



pour le spectateur, invité à se livrer à une déambulation périlleuse dont il n'a plus l'habitude, tant le cinéma est trop souvent aujourd'hui affaire de propagande et de reproduction du même plutôt qu'espace de liberté, de prise de risque et d'altérité. Entremêlant fragments littéraires, informations statistiques brutes (la litanie des chiffres du début du film qui en évoque bien d'autres, de sinistre mémoire), commentaires glaçants ou ironiques et scènes (supposées) vécues sur place (la rencontre avec Monsieur Robert ou l'étrange histoire de l'enfant aveugle avec sa chute inattendue), des Pallières crée un rhizome d'une grande richesse sensible. Point de discours vertical donc, distillé d'en haut par un réalisateur démiurge « qui sait », mais des horizontalités foisonnantes qui, en plaçant en permanence le doute et l'indétermination au cœur du dispositif cinématographique et marchand (le parc de loisirs), mettent la pensée et l'imaginaire du spectateur au travail.

Cheval de Troie fragile mais résolu, immergé au sein de la multinationale

du rêve formaté, Arnaud des Pallières contamine en profondeur un système qui, au final, s'avère d'une extrême porosité. De fait, s'approchant par cercles concentriques de son noyau dur, l'enfance, des Pallières éclaire notamment sous des angles inédits la notion de réel (Phillip K. Dick : « La réalité c'est ce qui, lorsqu'on cesse d'y croire, ne s'en va pas »), et interroge la place du simulacre, des « puissances du faux » et de la croyance à l'œuvre dans toute représentation spectaculaire ou artistique.

Dans l'entrelacs des images, des sons et des textes, ce « vieux pays natal » dans lequel nous avons tous baigné exprime alors une noirceur insoupçonnée. Hanté par le retour des spectres, traversé de fantômes, *Disneyland*, par ses architectures concentrationnaires et ses images de trains en partance pour une destination que l'on n'ose à peine imaginer, trace aussi en filigrane les devenirs d'une humanité en proie à un cauchemar éthique et esthétique généralisé.

Eric Vidal

Dans *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières déploie un mode narratif qui nous a étonnés par son originalité autant que par sa densité. Déchiffrage en forme d'entretien.

Dans le cadre de la série documentaire « Voyages Voyages », Arte vous a commandé un « carnet de voyage où le commentaire est conjugué à la première personne et dont le premier geste est le choix d'une destination ». Pourquoi avoir choisi Disneyland ?

Arnaud des Pallières : Par défiance à l'égard du voyage et de l'exotisme. Par refus d'avoir jamais à me trouver en position de pilleur d'étrangeté et de différence. Par refus d'aller « filmer l'autre », comme on dit. Parce que quatre-vingts pour cent au moins du documentaire qui se fait, c'est ça : l'« autre » comme matière première inépuisable. Le documentaire comme super-loisir, comme safari pour cinéastes avec alibi éthique, et qu'on refourgue plus tard à des téléspectateurs qui, eux, n'ont l'argent que pour en rêver.

Disneyland est un lieu vulgaire, sans noblesse et sans « authenticité ». Mais où flottent beaucoup de fantômes pour ceux dont l'enfance a eu lieu quelque part entre le début des années soixante et la fin des années soixante-dix. C'est un des lieux honteux de notre civilisation, mais aussi de notre intimité. Le « nous » que j'emploie est dépourvu de toute joie communautaire. Il veut dire « nous, la première génération d'enfants, dans toute l'histoire du monde, qui a été considérée comme une génération de consommateurs à part entière ». Voilà notre titre de gloire, voilà la raison de la tristesse qui baigne le film, et voilà pourquoi il m'a semblé important d'aller là, à Disneyland, dans cette espèce de nombril du monde occidental.

Dans le film, vous citez cette phrase entendue à la radio disant que « faire de la géographie est une manière de faire de l'histoire » et que « voyager dans l'espace est une façon de voyager dans le temps ». Selon vous, de quelle destination relève l'enfance ?

Vous voulez dire de quelle « dimension » ? Espace ou temps ?

Oui.

Les deux. Ou peut-être aucune des deux. Franchement je ne sais pas. Et je doute même qu'un enfant en sache

plus que nous à ce propos. L'enfance n'est sans doute ni un lieu, ni un temps, l'enfance est une idée. C'est même une idée relativement récente dans l'histoire de l'humanité. Pour le monde occidental, je ne sais pas, je ne suis pas spécialiste, mais ça doit dater de la fin du XVIII^e ou du début du XIX^e. Peut-être que ça date de Rousseau. De *l'Emile*. Avant, il n'y avait pas d'enfance telle que nous l'entendons aujourd'hui. Regardez, de la peinture des primitifs italiens jusqu'à la grande époque flamande, les enfants sont des adultes miniatures, des adultes inaccomplis, des êtres en devenir et non pas des êtres en eux-mêmes considérables. On dit que dans notre corps d'adulte, il ne reste sans doute plus une seule cellule ayant autrefois fait partie de notre corps d'enfant. Pas étonnant que l'adulte que nous sommes et l'enfant que nous avons été soient si étrangers l'un à l'autre. L'enfance, nous ne pouvons que l'inventer.

Monde breveté de l'enfance, Disneyland est aujourd'hui un univers mental très largement partagé.

Pour échapper à ce regard commun, et tout en respectant votre cahier des charges (Arte, Disney), quelles questions de cinéma (images et sons) vous êtes-vous posées ?

Je ne me suis pas vraiment posé de questions pour échapper au « regard commun », comme vous dites. Il n'existe pas de regard commun,heureusement. Et ce n'est pas le fait d'avoir un regard singulier qui distingue l'artiste (chaque regard, j'imagine, est singulier). Non, ce qui distingue l'artiste, c'est, à travers une technique, à travers une connaissance de la tradition, une certaine capacité à faire partager son « point de vue ». Mais pour revenir à votre question, oui, certaines contraintes techniques ont été déterminantes. Premièrement, l'usage d'une caméra vidéo numérique. J'ai toujours détesté la nature de l'image vidéo à qui, pour aller vite, je dirais qu'il manque à la fois le temps et l'espace. La vidéo ne sait filmer ni la matière, ni la durée. La vidéo est une métamorphose permanente et n'est pas, comme le film, un battement et un défilement, plus proche en cela de notre conception occidentale du battement et du défilement du temps (Gertrude Stein avait magnifiquement montré le lien entre son écriture et le cinéma, dans leur mimétisme au battement du temps, « toujours le même, toujours

différent », comme la succession des photogrammes). Or le temps est sans doute mon sujet et matériau de travail favori. Il m'a donc fallu torturer un peu cette caméra pour lui faire cracher autre chose que les réglages d'usine, et obtenir cette matière d'image si proche des *home movies* en Super 8 des années soixante, avec ce battement et ce grain. De la durée et de la matière. Du temps et de l'espace. Deuxièmement, l'impossibilité du son direct, pour des raisons liées à des questions de droits musicaux. D'où nécessité de récréation, par Martin Wheeler, de la totalité de l'espace sonore. Troisièmement, le montage virtuel sur ordinateur. Tous ces éléments conjugués ont concouru à donner à ce film son aspect synthétique et mental, presque abstrait.

Dans votre dispositif, comment est pensée la place du spectateur ? La spécificité du lieu, Disneyland, vous a-t-elle amené à concevoir cette place de manière différente par rapport à vos œuvres antérieures ?

Je ne pense pas en termes de « dispositif ». Je n'ai aucune volonté ni conscience de « mettre en place un dispositif », comme on tendrait un piège pour saisir du réel ou de la vérité ou je ne sais quoi d'autre. Mes principaux gestes de mise en scène, c'est-à-dire d'interprétation de la réalité, sont liés à une culture qui est celle de la distance. Quelle sorte de distance, quelle bonne distance mettre entre l'objet regardé et celui qui le regarde, et pour cela, quels seront les meilleurs instruments (une « bonne distance » pour moi est une distance qui permet l'ouverture d'un espace critique, doublé d'un espace d'appropriation).

Disneyland, mon vieux pays natal est un voyage mental puisqu'il est avant tout un voyage dans le temps de l'enfance. J'ai donc pensé que la meilleure place pour le spectateur serait d'être dans ma tête. C'est ce que tente le film. Dans de bonnes conditions de son et d'image, le spectateur est comme dans ma tête. Il perçoit la réalité telle que je me la représente, c'est-à-dire telle que je me la déforme. Il perçoit mon interprétation de ce monde mais sans discours spéculatif. Et avec juste un peu, un minimum, de narration.

Je voulais proposer au spectateur le film non pas comme spectacle mais comme expérience. Mentale, sensorielle, affective, etc. J'avais déjà eu cette idée, cette envie pour *Drancy Avenir*. Je voulais que le film soit une expérience et non un spec-

tacle. Qu'il soit une aventure mentale dans le temps, dans les textes. D'ailleurs, *Drancy Avenir* et *Disneyland* sont des films qui ont ceci en commun qu'ils sont tous deux, pour le spectateur, une aventure dans le temps. Le temps est le sujet et le matériau de ces deux films. D'où leur nature quelque peu « hypnotique ».

Il peut sembler paradoxal de prétendre relever d'une tradition de la distance tout en avouant fabriquer des objets d'hypnose. Pourtant, ce paradoxe est exactement l'endroit de travail où je me trouve en ce moment.

Dans ce film qui se présente notamment comme un voyage vers l'enfance, vous vous appuyez sur certains auteurs de science-fiction ou d'anticipation. *Disneyland* est-il aussi un film sur notre devenir ?

Non, et je me méfie de tout ce qui prétend parler de notre futur. Si *Disneyland* représente honnêtement quelque chose de notre présent, c'est déjà bien. N'en demandons pas plus aux films, sinon ils vont finir par se mettre à mentir. L'anticipation ou la science-fiction sont des genres codés qui ont toujours eu pour

vocation de parler du présent. Le futur ne leur a presque toujours été qu'un pur prétexte de déplacement critique. Et je suis même frappé, à les lire encore aujourd'hui, de voir à quel point certains bons auteurs d'anticipation font parfois de merveilleux historiens en nous parlant si bien de notre passé. Si nous voulons connaître un peu quelque chose de notre futur, il convient, je crois, de lire Tacite ou Thucydide plutôt qu'Asimov ou Van Vogt.

Entretien préparé par Benjamin Bibas et Eric Vidal.

La juste place de l'homme en son jardin

Manzan Benigaki

de Ogawa Shinsuke [Route du doc]

Dans *Manzan Benigaki* – film « terminé » par Peng Xiaolian, à partir des rushes laissés par Ogawa à sa mort en 1992 –, un vieux paysan explique par des gestes amples que le meilleur endroit pour cultiver les plaqueminiers, c'est ici. Plus au nord, trop de brouillard empêche une bonne maturation des kakis. Plus au sud, le climat n'est déjà plus le même. Plus à l'ouest, la nature des sols est sensiblement différente, donc moins propice aux arbres... Le documentariste japonais a tenté de saisir un lieu précis (presque mythique), une place juste, où tous les éléments se conjuguent harmonieusement pour la production d'un artisanat donné. Celui de la culture des kakis, fruits transformés, une fois séchés, en une friandise très prisée des Japonais au moment des fêtes.

Parce que les conditions sont réunies, les hommes se livrent ici à un travail qui coule de source. C'est cette évidence que ne cesse d'interroger Ogawa, d'ausculter même, tant elle exerce sur lui une constante fascination. Evidence de l'activité manuelle et de chaque geste qui la compose. Pas de mouvements superflus (économie que la caméra fait sienne également). Précision. Régularité. Sécularité. Transmission. « Et moi ? » semble se demander Ogawa. Comment accéder à cette évidence du geste « artisanal » dans le cinéma ? Question qu'il a choisi d'aborder – plutôt que de résoudre – par un cadre des plus serrés autour du geste, de la main de l'homme. Cette centralité de la main, il l'enregistre, la célèbre, de façon obsessionnelle mais totalement assumée, depuis la cueillette des fruits jusqu'à la confection et l'emballage de tresses de kakis séchés. Minutie de gestes mille fois répétés qui renvoie, dans un mouvement permanent d'aller-retour, à celle du regard d'Ogawa. Gestes sus par cœur, pourtant toujours accomplis avec la plus grande atten-

tion. Grâce à une qualité d'écoute rare, au temps passé à ces rencontres (des années entières auprès des habitants de la région de Yamagata), Ogawa évite l'écueil des dérives « ethno-folklorique » ou nostalgico-passéiste qu'on craignait sur ce sujet. Avant d'avoir donné à voir la maîtrise de l'outil, Ogawa aura montré les tâtonnements, les bonheurs et déconfitures de l'esprit humain aux prises avec l'invention. Scènes drolatiques autour des récits des différents « pères » de l'appareil à éplucher les kakis. Scènes désopilantes encore – et redoutablement ironiques – autour des témoignages d'un forgeron qui tente de motoriser, sans succès, le-dit appareil. Quelque part, dans le nord du Japon, l'homme est impuissant à mettre au point une machine qui remplacerait avantageusement l'outil traditionnel, fait d'éléments hétéroclites récupérés sur des vieilles carcasses de vélos. A l'image du vieux forgeron « fou de machines » qui a longuement expérimenté avant d'obtenir un outil satisfaisant, on imagine sans peine le parcours de la réflexion d'Ogawa pour parvenir à accorder son film à une population qu'il s'est donnée comme objet d'étude. Un seul exemple : huit heures de pellicule ont été nécessaires pour faire naître une scène de quelques minutes : moment magnifique du film où l'on découvre les variations du soleil tout au long du jour sur des kakis suspendus dans le séchoir. On accède à une dimension onirique par ces images rayonnantes de centaines de boules orangées suspendues en grappe dans la lumière.

En s'attachant au lent processus de transformation d'un fruit (quelle plus belle métaphore ?), le film invite à suivre les traces d'un véritable parcours initiatique qui nous éclaire sur la fonction essentielle du travail. Une fonction organisatrice, créatrice de lien, qui

donne sa place à chacun dans le même temps qu'il le relie aux autres.

Bien au-delà encore de cet enseignement précieux, restent de *Manzan Benigaki* des images d'une éclatante beauté formelle et des récits d'une grande force émotionnelle. Film offrande, dans le droit fil de la tradition qui veut qu'à Kaminoyama, les paysans laissent sur les arbres, après la récolte, quelques kakis pour les oiseaux. Peut-être est-ce cela le vœu testamentaire d'Ogawa : déposer des films ça et là, comme des cadeaux, pour les générations futures...

Céline Leclère

Infos

À la Maison du doc'

Ce soir, à 19h, John Berger présentera et signera quelques-uns de ses ouvrages.

L'Association des Amis de Télé Création Citoyenne

vous présente un projet de développement d'une chaîne associative à 18h00 sous la voûte de l'école.

Films du DESS

Ce soir sur la place couverte, à côté de l'église, à partir de 21h30. Consulter le catalogue p.115 ou l'affichage.

Concert au Green Bar

À l'issue des projections, soirée DJ.

Rediffusions en salles 5 et 6

Consulter l'affichage.

Réunion Média

À 19h30 en salle de presse.

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas

Benjamin Bibas, Sébastien Galceran, Céline Leclère, Christelle Méaglia, Boris Mélinand, Christophe Postic, Éric Vidal, Sandrine Vieillard.

Merci à tous ceux qui nous aident, notamment à Cédric de Mondenard. Photos : Nathalie Postic [5], Sandrine Vieillard [1,6].

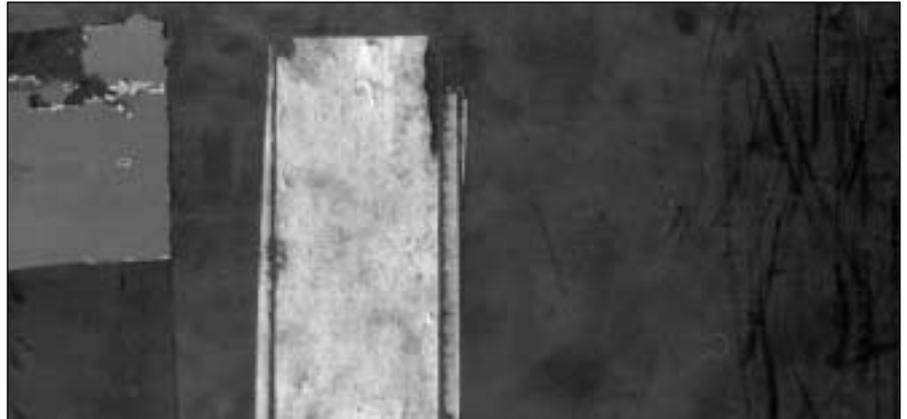
Le devenir indien

Sur les cendres du vieux monde
de Laurent Hasse [Ces films...]

La Lorraine vit les derniers soubresauts de son industrie sidérurgique, et avec cette liquidation imminente, la disparition du plus grand employeur de la région, laissant exsangue la vallée de la Fensch. Le nouveau siècle est là, bien pratique à certains pour justifier et décréter la fin de l'histoire. Que peut le cinéma face au désastre économique de cette région minière désaffectée, trouée de toute part jusqu'à condamner à l'écroulement des villages entiers ? Laurent Hasse a fui il y a dix ans sa région natale. Il y revient pour faire *Sur les cendres du vieux monde*, hanté par cette question qu'il s'adresse à lui-même et qui ne cesse de traverser le film.

Tout commence par *le cinéma*, celui de John Wayne et le Super 8 de *papa*. La mort simulée au cinéma comme préambule exorcisant celle réelle qui menace la région ? En tout cas, le cinéma de l'enfance. Et d'emblée, le réalisateur se situe du côté des Indiens. Le Super 8 est l'emblème d'une époque presque disparue. Sa matière, sa lumière et ses poussières parasites en sont les signes reconnaissables, souvent de ce retour à l'enfance. Ici, l'image Super 8 n'est pas plein écran, c'est sa projection qui est filmée, avec son cadre noir, son hors champ. Ce hors champ, c'est la représentation du monde de cet enfant, celui que l'on peut imaginer derrière un décor de cinéma. *Sur les cendres du vieux monde* explore cet envers du décor et donne à ces petites scènes filmées une légèreté apparente et une gravité cachée, à la manière d'un souvenir-écran qui nous cache un réel refoulé. Ces séquences de Super 8 deviennent alors un espace intermédiaire où le corps enfantin du cinéaste esquisse le cadre du jeu. Si l'enfant croit que l'acteur tue vraiment, il sait aussi rejouer cette mort, jouer pour s'approprier le monde ; plus tard filmer en sachant que tout ne se rejoue pas, le réel peut surgir et s'imposer ; mais aussi filmer pour jouer avec les images à la manière d'un enfant facétieux.

Cet enjeu pour le cinéaste contient l'essentiel de la dimension intime du film, point de départ pour travailler la rencontre, et travailler à comprendre, en commençant par ceux qu'il connaît depuis l'enfance. Fils d'un cadre de la sidérurgie, il est parti faire du cinéma. Revenir en Lorraine est comme une



dette envers cette région à laquelle il n'est pas enraciné. Il y retrouve son père, deux camarades, une amie et fait de nouvelles rencontres. Il est cependant assez peu question d'entretenir des souvenirs – mais bien de garder la mémoire – et le film évite toute élégie d'un passé qui n'était pas sans souffrance. La façon brève et spectaculaire dont le film rend hommage (à la manière d'un clip) aux ouvriers de l'industrie sidérurgique résume ce passé à ce qu'il en restera bientôt : des images. Les protagonistes de cette histoire industrielle sont déjà pour beaucoup disparus, les autres sont confrontés à une précarité sans fin. Il va interroger chez chacun sa part de responsabilité dans l'état du monde – pas de manière accusatrice mais invocatrice – la capacité à résister pour les uns, s'indigner pour les autres, lutter contre la résignation et le découragement. Il va aller de l'un à l'autre, reliant des univers cloisonnés et isolés, transportant avec lui les révoltes, les replis, les abattements, les scandales, les indifférences, pour les faire se répondre. Au milieu de cette circulation, Didier (personnage principal du film), en attente d'une embauche définitive, suit une trajectoire chaotique qui le mènera d'une adhésion improbable à la CGT au soutien d'une liste du Front National aux élections municipales. Découragé et totalement déboussolé, lui, l'enraciné à cette région, ira jusqu'à Cologne chercher du travail. Puis sa femme fermera sa boutique de couture ; pour finir ils seront contraints de quitter leur logement condamné à la démolition.

Quelque chose d'inéluctable semble s'être enclenché qu'une croyance doit venir contredire – une croyance que le film irait presque implorer en la figure

de la vierge protectrice, érigée par les maîtres de forge de la vallée. Laurent Hasse poursuit avec obstination ce qui pourrait rassembler quelques personnes autour d'une conviction : y croire et d'abord croire en soi comme le lui rappelle la femme de Didier. Pour mieux mettre en avant cette résistance, ce mouvement qu'il tente de susciter chez chacun, le film oppose une fixité du paysage. L'usine (les usines), on la longe depuis la voie ferrée, on s'en approche, on l'observe en arrière plan, fumante ou inerte, rescapée ou déjà vestige, toujours à distance. Les rares fois où l'on y pénètre, elle se défait de sa symbolique silhouette : c'est le lieu d'un travail, « ce luxe » comme le dit Omar.

Dans chacune de ses rencontres, Laurent Hasse avance à découvert, parfois naïf ou maladroit, d'autres fois provocateur, toujours pour combattre la résignation en même temps qu'il se persuade de l'utilité de filmer... « À quoi cela sert-il ? » Son amie d'enfance, employée dans une banque du tout proche Luxembourg, à qui il reproche son rôle dans les rouages capitalistes le lui renvoie bien. Quand il vient lui annoncer la dernière épreuve de Didier, elle lui rétorque fataliste : « Moi je le plains, toi tu le filmes... ». Et lui de reprendre immédiatement ce reproche à son compte dans son commentaire, comme une faiblesse avouée et un défi relevé – prise de distance vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de son film. Et quand il touche à une certaine impuissance, il la tourne en dérision. « Parce que tu crois tout ce qu'on te dit... ? », lui réplique-t-on. Et c'est bien sûr croire au Père Noël et à Saint-Nicolas, celui-là même qui autrefois lui apporta sa panoplie d'Indien.

Christophe Postic

« Être avec celui dont on regarde le visage »

Interview de Caroline Buffard
à propos de *La Demande d'asile*

Dans son dernier documentaire, Caroline Buffard filme la manière dont une jeune réfugiée soudanaise élabore le récit de son exil avec l'aide d'un travailleur social. Au cours de cette *Demande d'asile*, la réalisatrice choisit de ne jamais montrer le visage de la jeune femme. Entretien pour comprendre les raisons d'une telle ellipse.

Pourquoi vous êtes-vous intéressée au parcours d'une demandeuse d'asile ?

Caroline Buffard : J'étais journaliste de télévision à Lyon et j'avais suivi l'affaire des Roms de Roumanie, qui avait été prise en charge par Olivier Brèchet, directeur de l'association Forum Réfugiés. J'ai alors découvert ce que pouvait être le monde des demandeurs d'asile. Je me suis dit qu'il y avait quelque chose à montrer, à dénoncer. On parlait du droit d'asile politique et des sans-papiers, tout ça était dans le même sac et personne ne comprenait vraiment la différence. J'ai donc visité, avec Olivier Brachet, un lieu situé quai Perrache, près de l'Autoroute du soleil à Lyon, où sont accueillis les demandeurs d'asile qui débarquent. C'est un vieux restaurant désaffecté qui sent extrêmement mauvais et qui ne ressemble à rien. Là, on les reçoit tant bien que mal et on enregistre leur demande. On essaie de les prévenir sur la difficulté du parcours qui les attend, dans une langue un peu bizarre parce qu'il y a rarement l'argent pour payer les interprètes. Il me semblait intéressant de rester dans ce lieu où s'exprimaient aussi bien la violence de leur histoire, que celle à laquelle ils allaient être confrontés. Ces gens, qui pour la plupart ont quitté leur pays pour des raisons extrêmement douloureuses, pensent arriver dans le pays des Droits de l'homme. Or ce lieu sombre est très symbolique. Il représente la politique de la France concernant les demandeurs d'asile, et les moyens que les pouvoirs publics se donnent pour les accueillir.

Dans quelle structure les demandeurs d'asile sont-ils accueillis ?

Forum Réfugiés est une association qui fonctionne avec des bénévoles, mais ceux qui écoutent sont des travailleurs sociaux. À l'origine, c'est une association militante qui s'est battue pour la défense du droit d'asile et l'accueil des réfugiés. Au fur et à mesure, elle a réussi à obtenir des fonds publics français et euro-



péens. C'est donc aussi le bras armé de l'Etat. Il m'a aussi semblé intéressant de regarder dans quelles conditions les travailleurs sociaux interviennent, parce que ce sont des gens généreux, portés par leurs convictions personnelles et en même temps ce sont eux qui annoncent les mauvaises nouvelles.

Quelles ont été les contraintes imposées par vos différents interlocuteurs ?

Nous avons fait deux films. Un pour Arte, celui que vous allez voir, et un autre qui a été tourné dans le même lieu mais avec d'autres demandeurs sur une période plus longue. Au début, ce qui m'intéressait, c'était le parcours d'un demandeur d'asile jusqu'aux portes de l'Office français pour les réfugiés et apatrides (Ofpra), l'instance qui accorde ou refuse les statuts. Je voulais voir ce qu'on leur disait auparavant et ce qui, au sein de l'association, allait se refléter des difficultés de la procédure. L'Ofpra a été d'accord pour que l'on filme les entretiens à condition de ne pas filmer les gens : les demandeurs d'asile politique sont susceptibles d'être recherchés en-dehors de leur pays et, de ce fait, sont peut-être en danger de mort. Il faut donc respecter un certain anonymat. Du coup, mon problème de mise en scène était réglé. Je trouvais qu'il était infiniment plus juste de filmer le regard du travailleur social plutôt que

celui du demandeur d'asile. En regardant quelqu'un qui souffre, on prend le risque de le victimiser, on s'apitoie, on est dans la compassion. J'ai voulu rendre la violence que je ressentais dans cette histoire. Une juxtaposition de violence, aussi bien celle que les demandeurs d'asile trébalaient derrière eux que celle à venir. Et, derrière le demandeur d'asile, filmer une personne censée apporter des réponses qui ne viennent pas toujours ou qui sont dures, me semblait plus pertinent.

Après, le problème est de trouver la personne suffisamment juste dans ses propos pour rendre ce que je voulais montrer. C'était la difficulté du film, je ne voulais pas être trop explicative. Emmanuelle (la personne qui recueille les témoignages dans le film) est d'une honnêteté implacable : elle ne cache rien au demandeur d'asile, ce qui est rare. C'est une sacrée violence de dire à quelqu'un que son histoire ne rentre pas dans le cadre de la convention de Genève. Elle assumait cette violence et je trouvais ça admirable. C'est important car, pour le demandeur d'asile, il s'agit de trouver tous les arguments pour « séduire » et obtenir l'autorisation de rester en France. On demande à ces personnes de se souvenir précisément de tout ce qui leur est arrivé. Leur récit doit être extrêmement détaillé. Et c'est là-dessus qu'on va les juger puisqu'il n'y a pas de « preuves ». Emmanuelle a accepté d'être mon alliée. Ce n'est pas simple d'être filmée comme elle l'a été, de voir son travail passé au crible.

J'ai aussi très vite compris que la situation d'Anna, la jeune réfugiée, ainsi que son histoire très éprouvante, permettraient de révéler des dysfonctionnements que je voulais saisir. Il faut imaginer dans quelle situation sont les réfugiés. Dans la mesure où ils vous acceptent avec votre caméra, ils vous oublient instantanément, parce qu'il y a beaucoup d'autres problèmes plus urgents à régler. Et la discrétion était vraiment notre maître mot. Par contre, on a renforcé le côté interrogatoire pour le spectateur, même si on est plus avec le travailleur social. C'est le travail du cinéma : on est avec celui dont on regarde le visage. Moi, je me projetais plus dans le visage d'Emmanuelle que dans la détresse du demandeur d'asile.

Propos recueillis par

Christelle Méaglia, Christophe Postic et Eric Vidal avec l'aide de Benjamin Bibas.

10 h 00

14 h 30

21 h 00

Salle 1

No quarto da Vanda
de Pedro Costa (2000, 70')

Entre-deux

Berlin 10/90
de Robert Kramer
(1991, 63')

Disneyland, mon vieux pays natal
de Arnaud des Pallières
(2001, 46')

Débat à l'issue de la séance

Entre-deux

Le Milieu du monde
de Alain Tanner
(1974, 112')

Débat à l'issue de la séance

John Berger

Salle 2

Trois Frères pour une vie
de Gilles Perret (1999, 52')

Once upon a time
de Michael Dibb,
Christopher Rawlence
(1985, 55')

Débat à l'issue de la séance

John Berger

Série : Ways of seeing
de John Berger, Michael Dibb
Épisode 1 (1972, 30')
Épisode 2 (1972, extrait 3')
Épisode 4 (1972, 26')

The Spectre of Hope
de Paul Carlin (2000, 52')

Débat à l'issue des séances

John Berger

La Demande d'asile
de Caroline Buffard (2001, 45')

Sur les cendres du vieux monde
de Laurent Hasse (2001, 73')

Débat en présence des réalisateurs

Ces films...

10 h 15

14 h 45

21 h 15

Salle 3

Pas à pas
de Marc Huraux (2001, 26')

11h00

Yves Saint Laurent,
5, avenue Marceau 75116 Paris
de David Teboul (2002, 85')

Débat en présence des réalisateurs

Ces films...

Le Mariage d'Alex
Si-Gueriki, la Reine-mère
House of love
Dreams of good life
The Ball
Wa n'Wina
Imiti Ikula

Débat à l'issue de la séance

Séances Spéciales

Le Tube
de Peter Entell (2001, 87')

23h00

Enfin pris ?
de Pierre Carles (2002, 93')

Débat en présence des réalisateurs

Séances Spéciales

Salle 4

Sea of Youth
de Ogawa Shinsuke
(1966, 56')

Summer in Narita
de Ogawa Shinsuke
(1968, 108')

Route du doc

Magino Village, a tale
de Ogawa Shinsuke
(1986, 222')

Route du doc

Manzan Benigaki
de Ogawa Shinsuke, Peng Xiaolian
(2001, 90')

Route du doc

plein air

Le Cinéma africain ? de François Kotlarski, Eric Münch (1999, 6') 21h30

Colobanne Express de Khady Sylla (1999, 52')

Heremakono de Abderrahmane Sissako (2002, 96')

Mardi 20
août 2002