

Entretien avec Eliane de Latour, cinéaste-anthropologue

Université de Franche Comté - Besançon

14- 08 - 2006

« Que vous arriviez avec un chapeau à plume ou un appareil photo, c'est exactement pareil. »

• SC : *Je voudrais tout d'abord vous poser une question sur votre itinéraire : qu'est ce qui vous a conduit au cinéma ? Est-ce que vous avez commencé comme ethnologue "classique" ou est-ce que vous avez commencé tout de suite à avoir envie de faire des films ?*

> EdeL : J'ai fait ma thèse en passant par l'écrit et à la fin de ma thèse, j'ai tout de suite eu envie de passer au film. J'avais construit un projet qui était précisément lié au sujet de cette thèse. J'ai eu un peu d'argent du CNRS et la société Aaton (fabriquant de caméra) m'a aidée. Je suis allée voir un chef opérateur qui m'a donné un petit stage de huit jours pour apprendre les rudiments du 16mm.

Je suis partie avec une caméra au Niger, j'ai pris un preneur de son à la télévision nigérienne et voilà.

•SC : *Votre thèse c'était déjà sur l'Afrique ?*

> EdeL : Oui sur le pouvoir dit coutumier et ses relations à l'Etat. J'ai montré qu'il n'y avait pas de séparation entre "tradition" et "modernité", que les mêmes familles occupaient les chefferies et les postes administratifs et politiques.

Le film issu de cette thèse s'appelle "Les temps du pouvoir", il date de 1984.

• SC : *Le film "Contes et comptes de la Cour" porte sur les femmes de ce chef qui est décrit dans "Les temps du pouvoir" ?*

> EdeL: C'est ça. Mais entre les deux, j'ai fait un film sur les Cévennes "Le reflet de la vie", puis j'ai tourné un film sur un personnage saint musulman, "Tidjane ou les voies d'Allah."

• SC : *Après avoir commencé à faire des films, est-ce que vous avez abandonné l'écriture ?*

> Edel: Non, je n'ai jamais lâché l'écriture, j'ai énormément de plaisir à écrire. On ne dit pas les mêmes choses et l'on ne travaille pas de la même façon par l'écriture ou par l'image.

•SC : *Est-ce que vous pourriez parler un peu de ce rapport justement entre l'écrit et l'image dans ce que vous faites ?*

> Edel: C'est un vaste sujet ! Quand on saisit des données avec une caméra, avec un carnet de notes ou encore par l'observation, on n'est pas dans la même position sur le terrain et on ne recueille pas les mêmes choses. La restitution n'est pas la même non plus. Avec l'image, on fait appel à des processus d'identification aux objets, aux êtres représentés. Avec l'écrit, c'est une connaissance plus abstraite qui est mobilisée.

On ne peut pas filmer une structure. En revanche, on peut filmer une personne, son corps, ses regards, ce qui est plus compliqué à rendre par l'écriture. L'image échappe à la logique discursive des mots.

Au-delà de la partie maîtrisée, intentionnelle d'un film, le spectateur fait ce que l'on appelle "un travail" à partir des fragments du réel représentés, il est en état "d'immersion perceptive" comme le souligne Shaeffer. Et ceci échappe en grande partie à la maîtrise du cinéaste, c'est un des bonheurs du cinéma.

•SC : *Donc il y a quelque chose de l'ordre du non-contrôlé ?*

> Edel: Non ce n'est pas ça. Il s'agit de charges. Les spectateurs vont charger l'image. Un lecteur va aussi charger un texte, on se fait ses propres images ou sa propre réflexion mais ce n'est pas du même ordre lorsqu'on est confronté à des "analogons" du réel. Dans l'écriture, les signes sont graphiques, l'émotion ou la réflexion passe par un décodage. Tandis qu'une image se fabrique avec les éléments de la réalité qui nous entoure. Il y a quelque chose de subversif dans l'image parce qu'elle fait appel à des connaissances plus émotives, plus immédiates, plus sensibles, plus mouvantes.

•SC : *Est-ce que le rapport avec ses informateurs est transformé ?*

> Edel : Oui, beaucoup. D'abord ce ne sont plus des informateurs, ça devient les partenaires d'un jeu, d'un film. Un jeu théâtral à deux.

La personne qui est filmée participe. Même si on prend un acteur professionnel, il apporte toujours quelque chose. On partage un même destin, même si évidemment le cinéaste a une maîtrise plus importante, puisqu'il y a le montage après.

•SC : *Donc en fait ça modifie le rapport entre l'ethnologue et les informateurs-personnages ou acteurs-partenaires ?*

> Edel : Complètement. Ce n'est plus du tout la même chose quand vous travaillez sur le terrain en position d'entretien avec ce que l'on appelle des "informateurs". Je n'aime pas beaucoup ce mot qui fait appel à la vieille anthropologie et "ses informateurs privilégiés". Tout terrain pour un anthropologue est "relation". On doit construire des relations humaines pour pouvoir générer des données, des connaissances... Mais au-delà de ces cercles rapprochés, un terrain finalisé par un livre ou des articles se fait aussi à partir de nombreux entretiens avec des personnes que souvent on ne revoit jamais, et qui elles-mêmes n'ont aucun retour de ce qui est fait.

Lorsqu'on réalise un film, il y a concentration sur les personnes-personnages du film qui savent le but poursuivi et qui en ont le feed back.

•SC : *L'ensemble des appareils techniques n'introduit-il pas quelque chose de particulièrement intrusif ?*

> Edel : L'appareil photo ou la caméra n'est rien en soi, c'est ce qu'on en fait qui est important. Que vous arriviez avec un chapeau à plume ou un appareil photo, c'est exactement pareil. L'important est ce que vous en faites et comment ça vous définit dans une relation. Si vous arrivez avec un appareil photo en essayant de prendre des photos en cachette vous êtes un intrus puisque vous vous mettez vous-même dans une position d'intrus.

En revanche, si on fait entrer les gens dans un reportage photo ou un film, que l'on construit quelque chose avec eux en expliquant le but, ce qu'on attend d'eux, en se situant à l'intérieur d'un partage, on n'est plus du tout un intrus.

•SC : *Donc dès le départ vous vous posez comme cinéaste ?*

> Edel: Oui, bien sûr comme cinéaste, comme prenant des images, comme voulant faire un film. Je prends beaucoup de temps pour expliquer mon projet, pour les tournages eux-mêmes. Les personnages du film ont le temps de se mettre dedans. On en discute, on en parle entre les prises. Je ne fais jamais les choses vite. Il y a un temps de tournage qui est aussi un temps de maturation pour tout le monde et qui se ressent après dans le film.

• SC : *Par rapport à la participation des personnes, il me semble même me souvenir que dans le film que vous avez fait sur la prison (“ Si bleu, si calme ”), vous les avez faits aussi participer au niveau de l'écriture, j'ai envie de dire du scénario. Est-ce que vous pourriez m'en dire un peu plus ?*

> Edel : Ils sont co-auteurs avec moi. Ils ont un contrat, on a vraiment partagé les droits. Ils sont auteurs parce que je leur ai demandé d'écrire des textes que j'ai ensuite mis en scène dans les cellules. On a travaillé ensemble sur ces textes pour qu'ils puissent être dit par eux en voix off sans que cela est l'air d'être lu, mon rôle était comme celui d'une monteuse avec un réalisateur. Puis j'ai pris leurs écrits pour construire le film.

•SC : *Pour construire le scénario ?*

> Edel : Non, l'idée du scénario m'est venue avant, quand je me suis intéressée à cette part intime de la vie des détenus et à la manière dont ils pouvaient surmonter leur privation de liberté, la souffrance qui en découle. Je voulais montrer que derrière la prison uniforme, sérielle, il y avait une prison par détenu en opposant la temporalité de l'individu dans sa cellule et celle du système carcéral Je savais que je ne pouvais traiter l'intimité des détenus en cellule par le cinéma direct, qu'il fallait trouver autre chose. J'ai donc imaginé cette écriture des détenus, la mise en image par photo, leurs voix. Ils étaient à la fois auteurs et acteurs.

•SC : *C'est la première fois que vous procédez de cette manière ?*

> EdeL : Ce n'est pas une démarche humaniste ou démocratique, elle était nécessaire pour faire ce film-là. C'est un choix de construction pour exprimer ce sujet-là.

•SC : *Ce qui m'a frappé souvent, enfin en tout cas dans mon film préféré qui est “ Contes et comptes de la cour ”, et ce que j'aime bien, c'est que vous arrivez bien à montrer de l'intérieur ce que les gens pensent ou ressentent, c'est vraiment une démarche empathique. Alors que souvent je trouve que les films sont un peu, je suis presque obligée de dire durkheimiens, c'est-à-dire qu'on voit la structure de l'extérieur, mais on ne fait pas vraiment parler ou vivre les gens.*

> EdeL : C'est quelque chose d'extrêmement important pour moi, c'est effectivement que le centre de gravité du film soit à l'intérieur des personnes. Cela ne m'intéresse pas de filmer les "faits sociaux" au sens de donner de l'information ou des explications. Ce qui m'intéresse c'est de faire comprendre comment ça marche à partir des "acteurs", de leurs rêves, leurs espoirs, leur douleur, leur confrontations, leurs amours, leur capacité de solidarité ou de trahison etc. Je me suis intéressée au langage de l'image dans ces sauts, du minuscule à l'extrême, c'est-à-dire arriver à travailler sur ces strates intérieures, sur l'infinité de l'image, les micro-événements qui peuvent tout à coup se charger d'affectif, d'empathie, de spectaculaire.

L'écriture graphique ne permet pas de restituer un sentiment par seul un battement de cil ou un silence. J'ai envie d'utiliser le langage cinématographique dans ce qu'il a de fort, et sa force, c'est ce qui se passe en dehors de l'explication. Je dirais même que l'explication est contraire au "cinéma" même si on en a besoin pour arriver à saisir le sens. Je l'ai très vite compris dès le premier film, il faut arriver à trouver juste ce qui est nécessaire pour que le reste puisse exister. Quand je dis "explication" ce n'est pas seulement du commentaire qu'il s'agit.

Et d'ailleurs il y a des commentaires d'une grande nécessité qui se chargent d'émotion et donnent la complexité des choses. Je parle du principe explicatif. Lorsque j'écris un dialogue dans un scénario et que j'y fais passer mes explications en me servant du personnage comme d'un passe plat, cela peut tuer la scène...

•SC : *Je suis aussi frappée par la temporalité et le rythme ; par exemple, l'opposition qu'il y a entre "Contes et comptes de la cour" et "Bronx Barbès". La première fois que j'ai vu "Contes et comptes de la cour", j'ai été surprise par son rythme, à tel point que je m'étais même posé la question de savoir si j'arriverais à le montrer à mes étudiants, s'ils n'allaient pas s'ennuyer. Ensuite, quand je me suis trouvée confrontée à "Bronx Barbès" tout à coup j'ai eu un choc à cause du rythme qui était extrêmement soutenu.*

> Edel : Les deux grands principes du cinéma sont l'espace et le temps, c'est là-dessus que l'on construit un récit. La temporalité et le rythme sont deux choses très importantes. Le rythme se construit pendant le tournage, mais c'est aussi les gens filmés qui donnent le rythme : leur manière de parler, leur manière d'agir se fait dans un rythme avec lequel on cherche à être en cohérence... Mais pas forcément, on peut aussi choisir de bousculer les choses. Enfin la troisième élément qui influe sur le rythme, c'est évidemment le montage. Le choix de la temporalité est lié à la façon dont on construit le temps d'un récit : une heure, une journée, une nuit, dix ans, une vie, deux générations...

Dans mes films, j'essaye de sortir du trop linéaire, ainsi dans "Contes et comptes" il y a une temporalité quotidienne...

•SC : *Oui, les femmes dans la cour...*

> Edel : Il y a une temporalité quotidienne et une autre temporalité qui est donnée par la thématique. Il y a trois parties : une première partie où l'on entre dans la cour et où l'on voit des femmes qui ne font pas grand-chose. Une deuxième partie, plus resserrée au montage, présente la petite économie de ces femmes qui cherchent à être présentes de l'autre côté du mur à travers des objets qui leur permettent de participer à des échanges liés au mariage. Enfin, celle de la jalousie à l'égard de la cinquième épouse. À l'intérieur de ces trois grands temps, j'ai essayé de montrer, mais enfin c'est pas tout à fait réussi car ce n'est pas assez accentué, de montrer le temps à rien, le temps vacant avec des motifs sonores et des plans symboliques où les femmes sont totalement arrêtées. Elles ne disent rien, il ne se passe absolument rien et ce motif sonore revient quatre fois dans le film. Le film concentre les événements et donne l'impression d'une activité extrême, ce qui est faux.

Je voulais essayer de montrer l'ennui, le temps vacant à profusion, une des choses les plus difficiles à réaliser au cinéma, je m'en suis sortie avec cette ponctuation symbolique...

•SC : *Je pense que ça se voit, je pense qu'il y a un côté langueur dans ce lieu qui ressort quand même, qui fait penser un peu à un couvent ou à un autre lieu clos.*

>EdeL: Les motifs sonores y sont pour quelque chose, ils accompagnent ces plans où rien ne se passe.

•SC: *Moi je vois aussi la temporalité du cycle de vie de ces femmes.*

•EdeL : Cette temporalité, elle est propre aux femmes elles-mêmes, je vous ai expliqué comment moi j'ai construit le film. Dans "Bronx Barbès", j'ai essayé de faire autre chose, c'est-à-dire de ne pas le situer dans le temps réel des ghettos, qui est aussi un temps très distendu, mais de marquer la frénésie qui anime les ghettomen.

•SC : *Quand je l'ai regardé, j'ai trouvé que c'était un film, pour utiliser un mot à la mode, très post-moderne. Il y a un éclatement du temps, de l'espace, une démultiplication.*

> EdeL : Oui, le film est centré non pas sur les apparences du ghetto, mais sur les rêves et les désirs des ghettomen d'être des héros, sur leur vision du monde qui est une vision de mouvement, de vitesse, de technologie, de puissance, d'argent.

Le film est construit sur ce qu'ils auraient envie d'être ou ce qu'ils croient être, plus que ce sur leur quotidien.

•SC : *Le film se passe dans une ville mais finalement la ville, c'est juste une sorte de cadre, on n'en voit pas grand-chose, sauf de temps en temps des visions générales ou un bar. La temporalité, on ne sait pas très bien si on est le matin, le soir ou la nuit ; enfin, tout est brouillé d'une certaine manière.*

> EdeL : C'est l'espace en fait qui emporte les choses, c'est un parcours. Leur parcours démarre dans un bidonville en bois, puis ils passent dans un premier ghetto qui est le Bronx où l'on est là dans les quartiers de béton et de tôles

ondulées, puis ils vont à Barbès, dans la ville verticale, géométrique. On finit sur le bateau.

•SC : *Donc l'itinéraire continue, mais on ne sait pas très bien... Dans les deux films précédents, vous aviez filmé dans des lieux clos, qu'est-ce que cela change de filmer dans un lieu complètement ouvert comme une ville ?*

> Edel : Pour moi c'est un lieu clos ! On en retrouve certaines caractéristiques : des gens qui vivent derrière une frontière, une frontière mentale qui les relègue hors de l'économie dominante, hors travail.

•SC : *Une sorte d'économie informelle ?*

> Edel . Ils peuvent éventuellement se livrer à quelques petits boulots mais leur imagination est canalisée sur l'argent facile.

En dehors de cela, leur temps est comme dans tous les lieux de relégation (prison, harem ou asile de personnes âgées, ou asile de fous) à inventer. Il y a un temps qui s'impose à eux de l'extérieur, mais aussi un temps vacant à construire.

•SC : *Donc finalement c'était peut-être pas si différent de tourner là ou dans la prison ?*

> Edel : Non, car on se pose les mêmes types de questions, et ce sont les mêmes types de réponses apportées.

• SC : *Donc “Bronx Barbès ” ne marque pas une rupture dans votre filmographie?*

> Edel : Non pas du tout. Les gens font une rupture radicale entre documentaire et fiction, un grand saut marqué par l'existence du scénario et des acteurs professionnels. Si je prends “ Contes et comptes de la cour ”, ce n'était pas un scénario entièrement écrit, dialogué, mais j'étais confrontée à la construction d'un récit. Je n'ai pas filmé comme ça de manière naturaliste en me disant mon métier est de rapporter comment les gens vivent !

Non, il s'agit de construire un récit, une histoire sous un angle particulier, à partir de questions précises : comment les femmes de harem retournent leur apparente faiblesse en force en développant une économie qui leur permet de vivre derrière

les murs? Comment les jeunes de rue font du ghetto une initiation à la vie qui leur permet de changer la donne de départ au risque d'en mourir ?

Ensuite il s'agit de passer de la narration à la dramaturgie. Est-ce que les femmes vont arriver à répondre au mariage de la fille de leur voisine ? Va-t-on découvrir cette cinquième épouse qui provoque autant de ressentiments ? Pour les jeunes ghettomen : Nixon et Toussaint vont-ils arriver à sortir de Bronx et de Barbès pour changer leur destin ?

Maintenant pour les questions d'esthétique. Prenons la construction des personnages. Pour que les femmes de harem apparaissent comme des personnages porteurs d'une histoire, il faut les construire d'une certaine façon. La cinquième épouse par exemple, je l'ai traitée dans une sorte d'irréalité, un personnage absent de la cour, présent dans le coeur jaloux des co-épouses. J'aurais pu aller la filmer, l'interviewer dans sa maison, il n'y avait aucun problème, je n'avais aucun interdit. Pour les détenus de "Si bleu", je n'avais aucun interdit non plus pour les filmer dans une cellule. J'ai choisi de les construire à travers l'immobilité d'une photo. La rupture entre le harem et le Bronx est petite.

•SC : *Dans "Contes et comptes" vous êtes présente, même invisible, tandis que dans "Bronx Barbès" vous disparaissiez complètement.*

> Edel : Le fait que j'intervienne se situe dans la construction du film : je leur pose des questions, je deviens un personnage du film. Elles sont obligées de répondre à mes questions donc c'est une mise en scène. L'interview est aujourd'hui considéré comme un geste naturel du cinéma or c'est un geste lourd de mise en scène.

J'oblige les femmes du harem à dialoguer avec moi sur certains thèmes mais le dialogue est improvisé au lieu d'être appris comme dans Bronx Barbès où ma présence est ailleurs que dans le cadre sonore ou iconographique.

•SC : *Dans "Bronx Barbès", comment s'est construit le partenariat avec ces personnes-personnages, quelles ont été les contraintes pour les personnages?*

> Edel : Ils ont été obligés d'apprendre les dialogues par coeur à la virgule près, c'est une vraie contrainte, très forte. J'aurais pu céder à l'improvisation ; je ne l'ai pas voulu parce que ça ne m'intéressait pas du tout, mais on peut tout à fait imaginer un type de fiction dans lequel les acteurs improviseraient. On aurait pu

être dans le même type de rapport qu'avec les femmes du harem. Je voulais que les personnages que j'avais écrits soient interprétés et qu'il y ait une vraie différence entre l'acteur et le personnage qui l'incarne. D'un côté, la personne et sa vie, de l'autre, le personnage du scénario qui doit éclairer plus qu'un individu lambda.

• SC : *Donc il n'y a pas de lien entre la personne et le personnage ?*

>EdeL: Non personne ne joue son propre rôle. C'est un film qui est tiré d'un travail de terrain donc je parle de choses qui viennent de la rue, je m'appuie sur des faits réels. Le scénario leur a tout de suite parlé, globalement car il fait appel à des choses qu'ils connaissent mais ce n'est pas eux en tant que personne. Ricki Patterson qui joue Rococo, un aigri, un jaloux, n'est pas du tout un type jaloux dans la vie. Loss qui joue Nixon n'est pas un fou furieux comme Nixon, c'est quelqu'un de réfléchi, même pour penser ses coups lorsqu'il était dans les ghettos. Toussaint qui paraît plus équilibré, plus tendre, est joué par un acteur qui ne l'est pas du tout dans la vie ! Ils sont donc entrés dans des personnages qu'ils ont interprétés, qu'ils ont compris de l'intérieur et qu'ils ont composé.

• SC : *Cette approche vous paraît-elle plus pertinente pour parler de ce ghetto qu'une autre ?*

>EdeL: J'aime mieux avoir la liberté de raconter ce que j'ai envie de raconter du ghetto et d'aller aussi loin que je le veux sans être freinée par les limites que l'on doit respecter dès que l'on travaille avec des gens qui apparaissent sous leur propre identité. Je vais assez loin dans le film pour raconter à la fois les relations entre hommes et femmes, les relations de violence. C'est cette liberté là que j'avais envie de prendre et que je n'aurais jamais pu avoir en cinéma direct.

•SC: *Eux comment est-ce qu'ils ont trouvé le film ?*

> EdeL: Pour eux ce fut très flatteur. Le film a battu les records d'entrées de Titanic en Côte d'Ivoire, les gens se sont vraiment reconnus dedans. Même si c'est une image qui n'est pas très "politiquement correcte" pour l'Occident, c'est une image dans laquelle les gens là-bas, (qui ne sont heureusement pas pris dans cette idéologie), se reconnaissent. L'important pour eux c'est la vérité, comme ils

disaient tout le temps. Ils voient des films américains, et ils voient bien que la violence n'appartient pas à l'Afrique seule, qu'elle fait partie de toutes les mégapoles du monde. L'Afrique n'est pas ramenée dans ce film éternellement à ses calebasses, à ses traditions et à ses vieux magiciens. Il a plu car qu'il montre, contrairement à ce qu'on pense, que ce continent fait partie de cette modernité, de la marche du monde, que sa jeunesse des grandes villes est comme les autres jeunes citadins des quartiers exclus : ils partagent les mêmes mythologies et les mêmes rages. La violence du film n'est rien par rapport à la réalité, elle est donc reconnue par tous les Africains urbains qui vivent avec. Seuls les "politiquement corrects" voudraient que l'on montre des Africains gentils, riants, sages par une censure de bonne conscience. " Il ne faut pas faire le lit des racistes ". Vieil argument qui prive les Africains d'une représentation complexe, contradictoire, capable du meilleur et du pire; autrement dit qui les prive de leur humanité. Tous les jeunes qui m'entouraient me disaient : " il faut dire les vérités ", c'est-à-dire il faut dire les choses comme elles sont, non édulcorées. Il faut être dans le " vrai ".

•SC : *Vous pensez donc que le passage d'un film qu'on pourrait appeler d'ethnographique ou de documentaire à la fiction, c'est un faux passage ?*

>EdeL: Oui, pour moi ça n'existe pas. Ce sont des frontières, des catégories qui contraignent comme tradition et modernité. On les traîne éternellement par commodité, elles sont d'autant plus fortes et inscrites dans le champ du cinéma qu'elles définissent des économies différentes. Dans une chaîne de télévision, il y a les départements documentaires et fictions. Dans le département fiction, il y a le département téléfilm et "Avance sur recette" (cinéma); tout est très découpé. Ces frontières finissent par servir la pensée alors qu'elles existent essentiellement pour des raisons économiques et administratives.

•SC: *On pourrait dire finalement que cette abolition de frontières c'est un peu la même qui est proposée par la critique, je pense à C.Geertz, à J.Clifford par rapport à l'écriture de l'anthropologie : qu'il n'y a pas une écriture scientifique et une écriture qui serait de fiction?*

> EdeL : Il y a des récits. Je ne crois pas du tout qu'il y ait un cinéma scientifique dans les sciences humaines et même en sciences dures.

Tout film est une construction esthétique et ce que l'on a canonisé comme "film scientifique" est une forme possible d'expression qui passe par un commentaire illustré d'images. Mais il y a mille autres possibles, même pour mettre en lumière une pensée savante.

Je ne suis par exemple pas d'accord avec Jean-Paul Colleyn, encore attaché à cette différence entre documentaire et fiction et qui dit : " Pour moi c'est important de savoir si le mort se relève ou pas ". Moi ça m'est égal que le mort se relève ou pas, l'important est ce qu'on dit de la mort à ce moment-là. Si je regarde un reportage de télévision où l'on me montre des morts qui ne vont pas se relever, comme par exemple une inondation au Bangladesh, cette information prise dans un flux d'autres informations qui rend tout impersonnel, uniforme, ne peut provoquer aucune empathie, aucune réflexion. Je vais me dire tiens des morts en plus, c'est tout. La mort devient comptable, banale... Le mort est un vrai mort mais je m'en fous parce que rien de lui ne m'est présent. En revanche, si je prends un film sur la mort comme celui d'Abel Ferrara " Nos funérailles ", il repose sur une réflexion autour la culture de la mort qui entoure la mafia. Cela provoque quelque chose de fort en moi, pourtant ces morts vont se relever ! Pour moi, l'important est : quelle question est posée et comment on y répond ?

• SC: *Finalement qu'est-ce qu'on essaye de faire passer ou de montrer d'une société ou d'une culture ou d'un événement...*

> Edel : Les querelles de genre, le tri, ne m'intéresse pas, l'important est de savoir s'il y a un point de vue, comment il est construit, qu'est-ce que ça m'apporte.

•SC : *Votre position correspond à notre perception actuelle de l'image. Il m'est arrivé de regarder des films ethnographiques, ou dits ethnographiques, dans lesquels il n'y a aucun récit, c'est tellement ennuyeux ! On peut juste retenir pour certains peut-être la dimension " anthropologique d'urgence ".*

>Edel: Ce sont des films qui empruntent leur scénario à la vie réelle, il n'y a aucun effort de construction d'un récit, aucun effort de construction des personnages, aucun effort sur le langage cinématographique. Il y a un choix naturaliste et un savoir censé relier tout ça. Aucune confiance n'est accordée au cinéma et les images sont asservies à un discours qui les tue en tant qu'images de

cinéma. Non seulement il n'y a pas de cinéma, mais on n'est même pas sûr de ce savoir sans aucun contre-point. C'est un savoir univoque qui peut cacher n'importe quoi.

•SC : *Oui ça entraîne la suspicion d'une certaine manière.*

>EdeL : Bien sûr. On est peut-être en train de nous inventer des Dogons, ou des Massaïs ? Au moins quand quelqu'un d'autre parle, des facettes différentes sont éclairées, même si je sais que le pouvoir est du côté du cinéaste qui peut se lancer dans n'importe quelle fiction au mauvais sens du terme, la fiction comme falsification !

•SC : *...des fictions qui ne disent pas être des fictions ?*

> EdeL : Oui, des fictions qui se veulent du savoir pur. La fiction peut être un moyen de dire et ces fictions-là ne disent rien. Elles enferment le réel, tout est verrouillé, la question ne surgit pas, il n'y a que des réponses doctrinaires. Le cinéma est un transfert et il ne peut avoir de transfert avec un discours.

• SC: *Si je reprends ce que vous avez dit sur “Bronx Barbès”, quelles sont les limites de ce qu'on peut montrer ?*

> EdeL : On peut tout montrer à condition de ne pas avoir l'air de regarder dans un trou de serrure : les faits, les gestes, les actions.... L'important est : comment on va le montrer ? Dans le film, le viol est une scène considérée comme extrêmement violente parce que je l'ai filmée comme le reste. Je voulais montrer qu'à ce moment-là, les garçons qui violent le font comme ils voleraient une paire de basket. Un film dont le ressort du début à la fin est la violence sans forcément montrer des scènes extrêmes est à mon sens plus violent qu'un film avec des scènes dures dont le fil rouge reste à hauteur humaine.

Beaucoup de films américains font de la violence un spectacle, il peut ne pas y avoir de scènes atrocement crues et pourtant ces films sont une épreuve comme *Reservoir dogs* de Tarantino. Quelle que soit la manière dont on montre la violence, que ce soit comme Tarantino ou comme certains films coréens ou japonais, l'important est ce qu'on en dit à ce moment-là. Ce n'est pas ce qu'on montre, c'est la façon dont on regarde qui est importante.

•SC : *Dans Bronx Barbès, par rapport aux rapports homme-femme, est-ce que c'est un univers masculin avec des femmes à l'arrière-plan comme vous l'avez montré dans le film ou c'est le point de vue des hommes ?*

> Edel: Non j'ai plutôt choisi le point de vue des hommes. C'est un milieu très masculin, très macho où les filles ont une place mais elles n'ont pas la même place que les hommes. Quelques-unes peuvent acquérir un pouvoir charismatique car elles ont fait telles et telles choses pour s'imposer. Les filles de ghettos sont assez dures, mais elles n'auront jamais collectivement le même pouvoir que les hommes. Cependant, je les ai traitées en mode très mineur par rapport à leur rôle réel. Le personnage de Mariam est en dehors du ghetto. Dans la scène où ils montent tous les deux l'escalier, elle lui dit “ la vie que tu mènes ne me plaît pas, je veux que tu sortes du ghetto, j'en ai assez ”. Elle va encore plus loin puisqu'elle se fait avorter en disant “ dans le ghetto, on n'a rien, comment on va vivre avec cet enfant ? ”. Elle est vraiment très en dehors et elle a des actions fortes pour montrer son désaccord.

Les filles de ghetto, c'est autre chose, elles se prostituent, vivent de vols, se droguent. Elles peuvent accéder à la violence comme les hommes, “ attraper ” un enfant, plutôt que faire un enfant, qui va être remis chez des parents, puis elles vont continuer. Ces filles sont errantes. De temps en temps, un couple se forme pendant une période ; mais comment construire quelque chose de solide dans de l'éphémère ?

•SC: *Dans “ Bronx Barbès ”, j'ai l'impression qu'il y avait plus de plans rapprochés que dans d'autres films. Cela m'a presque fait penser à un film de Cassavetes que j'aime bien qui s'appelle “ Faces ” ?*

> Edel : Oui, les plans rapprochés sont liés à deux choses. Au départ je voulais que la caméra soit fluide dans les actions et sur pied pour toutes les scènes d'ordre réflexif. Quand Toussaint parle à Nixon, quand Nixon parle avec le petit Simpliste, tout ça c'est sur pied: des scènes parfois en un plan séquence. Il y avait donc une opposition entre l'action et le réflexif . Les plans sur pied ne sont pas du tout serrés. C'est en général assez large, très composé. On a serré dans l'action car j'ai eu un problème sur un des décors que j'avais choisi qui n'a pas pu être retenu ; je me suis retrouvée dans un décor tout nouveau du jour au lendemain,

il a fallu que je repense ma mise en scène dans un décor très grand où tout devenait théâtral. Donc j'ai pris le parti de serrer. Et puis les actions étaient plus fortes à hauteur des visages.

•SC: *Comme vous dites que finalement la catégorie fiction, documentaire, et ethnographique n'est plus très pertinente, mais quel est le statut de l'image dans la discipline parce qu'elle est quand même très marginalisée ?*

> EdeL: C'est vrai que le cinéma ethnographique dont vous parliez tout à l'heure a fait beaucoup de mal à la discipline qui est la seule en sciences humaines à en avoir fait une tradition. L'anthropologie a utilisé le film dès le départ, dès les premières expéditions : montrer les hommes, décrire les pratiques humaines etc. Les expéditions Pöech, Cortadon, la Croisière noire, les frères Lumière. Quelqu'un comme Albert Kahn a envoyé des reporters partout dans le monde pour constituer une collection. Depuis, il y a eu un mariage avec notre discipline pour le meilleur et pour le pire.

Les années soixante avec J. Rouch ont marqué un tournant, on est sorti du cinéma colonial avec des bonheurs d'écritures nouvelles. Les choses se sont à nouveau rigidifiées, pour le pire cette fois-ci, dans les années soixante-dix.

• SC : *Mais je me demande aussi si le cinéma colonial n'a pas jeté la suspicion sur l'image d'une manière générale ?*

> EdeL: Indépendamment du cinéma colonial lui-même, il y a une suspicion sur l'image. Le charme dangereux de l'image dans la Caverne est encore là. Probablement à cause de ce qui échappe dans l'image. Les images ont toujours été soupçonnées de dangereuses donc il fallait les maîtriser, les contrôler par l'imposition d'une grande chape de plomb qui donne le sens à tout. Le cinéma ethnographique a été structuraliste ou symboliste avant d'être du cinéma.

Cela a pesé par la suite. Dans les années quatre-vingt, il fallait éviter de dire qu'on était ethnologue, anthropologue dans un projet, la réaction était : “ oh là, ça va être encore ennuyeux et fastidieux ! ” Après ces années, il y a eu une perte de confiance dans l'association cinéma et de l'anthropologie. Du côté des anthropologues, ils ne s'y sont plus intéressés car l'économie institutionnelle s'est éteinte. Il faut aujourd'hui trouver des producteurs, du matériel, de l'argent (un million et demi, deux millions par film documentaire). La plupart des

anthropologues qui faisaient des films sont restés sur l'écriture en se disant “ puisque l'institution ne fait plus de films de manière très simple et très directe et sans problème, je n'y vais plus ”. On est peu nombreux à continuer, à se coltiner l'économie privée, le nécessaire partenariat de la télévision pour avoir de l'argent, les problèmes de distribution, de "public" etc.

•SC : *Est-ce que vous pourriez nous dire si vous avez des projets pour un nouveau film ?*

EdeL: Oui, j'ai fini d'écrire un scénario qui est un peu une suite de “Bronx Barbès ”. Vous vous souvenez, ils prennent le bateau, après que se passe-t-il ?