

Rencontre avec Eliane de Latour

Entre fiction et documentaire, un cinéma donnant la parole à ceux qui subissent l'enfermement et l'exclusion

Le 20 décembre 2012



C'est dans un petit appartement sous les toits du 3ème arrondissement que je rencontre pour la première fois Éliane de Latour. Entretien autour de son travail de cinéaste et de son film *Si bleu, si calme* (1996).

SP: Éliane de Latour, j'aimerais commencer par la question du désir de film. Qu'est-ce qui vous a amené à travailler sur le milieu carcéral ? À réaliser ce film ?

Éliane de Latour : Depuis longtemps, je travaille sur la réclusion sociale et les milieux fermés. J'avais tout d'abord réalisé un film sur les personnes âgées—dans les Cévennes, *Le reflet de la vie*. Elles étaient en asile ou autonomes, mais dans un système de réclusion par rapport à la société dominante. On les repousse parce qu'elles ne sont pas possiblement actives dans les normes économiques dominantes. C'est grâce à ce film sur les personnes âgées que je me suis rendue compte de la situation d'enfermement qui, même dans une maison à soi, amenait à se construire

autrement avec ou sans la société qui exclut. Il y avait une normalité apparente chez ces personnes, elles n'étaient pas dans un asile "dur", mais le fait d'être socialement mises à l'écart les amenait à s'étioler ou au contraire à faire appel à leur imaginaire pour construire ce qui leur permettait de vivre autrement, cet imaginaire pouvant mobiliser la mémoire ou donner de l'importance à des choses qui pour nous seraient dérisoires qui deviennent événements... C'est cette inversion du mode de perception de la vie, et du coup, de la construction de sa propre vie qui m'a intéressé.

Entre *Le reflet de la vie* et *Si bleu, si calme*, j'ai aussi travaillé dans un harem au Niger [*Contes et décomptes de la cour*], où les situations d'enfermement sont patentes : il y a des murs qu'on ne traverse pas lorsqu'on est une femme. J'y ai posé la même problématique. Les épouses qui sont enfermées, n'ont plus le droit de participer aux événements sociaux - ni mariage, ni baptême, ni quoi que ce soit, mais elles arrivent quand même à créer un monde à elles dans lequel elles développent une petite économie agricole et artisanale qui consiste à faire cultiver des champs, des jardins, élever des bœufs à l'extérieur. Les intermédiaires rapportent les fruits de cette exploitation qu'elles transforment ou qu'elles conservent dans des réserves pour les revendre par la suite au prix fort. Au-delà de l'imaginaire, ce sont les plats cuisinés, couvertures, beignets, caprins etc qui socialisent ces épouses: les objets et l'argent traversent les murs pour participer à la vie sociale. Elles réussissent à créer leur monde à côté de celui du mari qui, lui, a la charge de l'économie familiale et se trouve parfois dans l'obligation de quémander et acheter de la nourriture sortie des greniers du mari. Elles jouent ainsi une forme d'indépendance dans une situation d'absence de liberté.

Dans une situation d'enfermement, l'individu est irrémédiablement amené à inventer des mondes à lui tout en cherchant l'appui de la société qui l'exclut. Il s'agit de retourner une faiblesse en force. C'est cela qui m'intéresse.

La prison a été une troisième occasion de poser ce regard sur une situation de réclusion et d'enfermement. Et à cette époque, je suis arrivée plus clairement et directement dans la prison avec cette problématique là. J'avais envie de travailler en prison mais ne savais pas comment m'y prendre. Il fallait d'abord rentrer dans la prison. Pour cela, j'ai monté un atelier avec le service socio éducatif sur le documentaire de création. Avec un statut d'"intervenante extérieure", je pouvais entrer et sortir comme je le voulais, avoir accès non seulement au groupe qui s'était constitué mais aussi de manière individuelle à chacun des membres du groupe dans les parloirs avocats. J'ai posé la même question aux huit premiers détenus de l'atelier qui s'est par la suite élargi : « *Comment surmonte-on la privation de liberté ?* ».

SP: Mais cet atelier, qu'était-il vraiment ?

EdL : J'ai proposé un atelier sur le documentaire qui s'est articulé avec la cellule audiovisuelle qui existait déjà à la [prison de la] Santé, menée par un intervenant spécialiste de la vidéo : Alain Moreau qui est mort depuis. J'ai fait venir mon groupe dans son atelier. Chaque semaine, je montrais un film, leur donnais des "billes" pour qu'ils les analysent articles, extraits de presse, notes d'intention et la semaine suivante je faisais venir l'auteur du fil. Les détenus menaient le débat et moi j'étais

médiateur. Cette séance était filmée par le groupe d'Alain Moreau, montée et retransmise par le canal intérieur dans la prison, le film devant et le débat derrière.

SP: quels réalisateurs avez-vous fait venir ?

EdL : J'ai fait venir Robert Kramer, Claire Simon, Depardon, Nicolas Philibert, Richard Copans, Jean Rouch...

SP: Comment s'est constitué ce groupe ?

EdL : Comme pour tout atelier, un appel est lancé par les services sociaux : ils annoncent l'existence des ateliers, les détenus s'inscrivent de manière volontaire. Après je voyais chaque candidat, avais une discussion avec eux dans un parloir avocat, les prenais ou ne les prenais pas.

SP: Chacun d'eux était donc dès le départ intéressé par le cinéma ?

EdL : Oui. Mais la plupart n'avait aucune idée de ce qu'était un "documentaire de création". Pour eux le documentaire était en gros: « La vie rose des mouettes grises » ! Je leur ai montré que le film animalier n'était pas vraiment ce qu'on appelait un documentaire de création et je les ai aidé à regarder des films documentaires, leur ai montré que les différences entre cinéma et reportage.

Je faisais le pari que derrière l'uniformité des murs, il y avait une prison par cellule.

SP: Comment s'est construit le dispositif du film et la relation avec les détenus ? Vous m'avez parlé du "parloir avocat", mais comment se sont construits les récits et cette plongée dans l'univers intime de chacun ?

EdL : Je leur ai proposé l'idée du film dans le cadre de l'atelier et ils ont tous été d'accord pour répondre à la question "comment surmonte t on la privation de liberté" par un récit propre à chacun. C'est un film construit sur la dissociation. D'abord la dissociation de la question et de la réponse. Je leur ai dit, je vais vous poser une question à tous, la même, et vous repartirez dans vos cellules pour y répondre. Et vous Prenez votre temps, faites comme vous voulez. J'ai tout de suite proposé la façon dont je voulais le faire en mêlant image film pour l'institution carcérale et photos pour la cellule.

SP: Pourquoi ce choix ?

EdL : Comme j'opposais deux temporalités, celle de l'individu contre l'institution, je voulais absolument que cela se traduise formellement, qu'on puisse tout de suite le comprendre et le voir. Tout le monde a pensé que j'avais eu interdiction de filmer dans les cellules, mais absolument pas ! Filmer dans une cellule aurait été beaucoup trop lourd et informatif. Je cherchais l'intériorité des êtres. Si j'avais mis une caméra, toutes les cellules auraient été pareilles. Je préférerais voulais que la différence viennent de l'imaginaire de chacun, de sa manière de résister à la privation de

liberté. J'ai accompagné cette subjectivité avec la lumière. Je me souviens par exemple que pour Hervé j'étais venue avec des lumières très blanche pour répondre au côté monacal du récit dans sa cellule. Au contraire les africains ~~qui~~ recréaient une sorte de village africain, et je suis venue avec des lumières chaudes, etc... Les lumières servent à conduire le ressenti pour chaque récit comme on mettrait une musique.

SP: Et les récits ont été retravaillé avec vous ?

EdL : Oui parce que les récits étaient trop longs et répétitifs. Donc j'ai travaillé seul à seul avec eux au parloir à avocat et je faisais exactement ce que fait une monteuse avec un réalisateur. On en parlait, ils repartaient travailler et revenaient avec une nouvelle mouture.

SP: Et tout ce qui se dans les cellules dans le film était prévu dans les récits ?

EdL : Quand j'ai vu les récits à mettre en scène en fait, il y a 80 % de fiction dans ce film je me suis dit, il va falloir prévoir ça et ça. On pouvait prévoir un minimum de choses comme chambouler un peu la cellule pour mettre en scène ce qui était dit, comme un scénario. Après, il y a eu un énorme travail avec la monteuse, Anne Weil, sur le son pour rendre vivant, pour rendre une présence aux corps.

SP: Pour vous la parole spontanée et le cinéma direct auraient été trop superficiels pour parler de ces univers intérieurs ?

EdL : Le film synchrone est très réaliste. On attrape trop de choses,

trop d'informations. Je préférerais que les détenus prennent le temps de faire un travail sur eux-mêmes pour arriver à l'essentiel, un temps qui n'a rien à voir avec celui l'interview. Face à une caméra, ce serait parti dans toutes les directions, et cette parole spontanée aurait probablement été moins vraie parce que moins travaillée, contrairement à ce qu'on pense. Il faut passer par le travail pour arriver au vrai.

SP: Je vous cite : « Le geste cinématographique consiste à enlever « du réel » pour conquérir du sens et de l'émotion ». Vous parlez aussi de filmer le dérisoire, de "raréfier" le réel – Au cinéma, il faut donc épurer le réel pour arriver au vrai ? Fictionner le réel ?

EdL : oui, complètement. C'est en me débarrassant de ce qui ne m'intéresse pas dans le réel et arriver à ce que Peter Brook appelait "the rare bone" l'os quand on a enlevé toutes les chairs (en trop !). Mais je dirai, si on veut généraliser, que le sujet impose sa forme. Je ne cherche pas à "raréfier" à priori. J'ai parlé de "raréfaction" pour la cellule, c'est à dire quand il fallait trouver toucher un essentiel. Par contre, sur *Bronx-Barbès*, je n'ai pas cherché l'épure dans l'image ou dans le dispositif cinématographique puisque je suis partie avec une technique assez lourde, décors foisonnants... etc Cette épure se situe en amont dans l'écriture du scénario, construire une histoire sur le fil unique qui m'intéresse.

SP: Vous êtes anthropologue. Y avait-il, je dirais, une vocation scientifique, ou du moins ethnographique, derrière ce film ?

EdL : Oui bien sûr. Dans tout ce que je fais. En dehors d'un film que

je revendique pas, j'ai besoin d'être établie quelque-part, de vouloir quelque-chose et ensuite travailler très fortement sur le terrain. Je m'y laisse glisser en faisant rentrer tout ce qui arrive vers moi pour ensuite reconstituer quelque-chose, un questionnement.

SP: À travers un cinéma que nous dirions « fictionné », vous remettez donc en cause le cinéma ethnographique classique ?

EdL : Totalement !

SP: Qu'est ce que vous cherchez personnellement à mettre en valeur à travers le cinéma, par rapport au cinéma ethnographique classique ou au documentaire en général ?

EdL : Le "Cinéma ethnographique" est une veine qui a démarré avec Rouch à la fin des années 1950 et qui s'est arrêté au milieu des années 1980. Sous couvert de scientificité, on a assisté aux plus grandes fictions au mauvais sens du terme avec l'hypocrisie du langage savant. C'est un cinéma qui n'a pas donné la parole aux autres. J'ai trouvé ce cinéma ennuyeux, mal fait, mal monté, mal construit. Ce sont de mauvais films qui ne laissent aucune place à la connaissance qu'ils prétendent rendre. Il n'y a pas de jeu, c'est un cinéma clos, il n'y a que le savant qui sait. Le spectateur s'en va en se disant, « ah bon, ils sont comme ça »! Il s'en dégage une altérité cadenassée.

Il vaut mieux que le spectateur parte avec des questions qu'avec un savoir fermé et des certitudes.
--

SP : Et quelles étaient les caractéristiques de cette forme de cinéma ?

EdL : Comment s'est fabriqué ce canon ? je n'en sais rien, je ne sais pas qui a commencé, sans doute le cinéma colonial dont on voulait précisément se démarquer ! Premièrement, il y a un commentaire, du début à la fin, même s'il est partiel, il reste très important, c'est un commentaire explicatif en surplomb, ce n'est pas un commentaire qui porte quelques clés pour se fondre avec autre chose.

La deuxième caractéristique, est que les personnes filmées ont peu la parole, et quand elles l'ont, c'est pour appuyer ce que le savant vient de dire, mais il n'y a pas de contradictions ou d'ambivalences.

Ensuite, ce sont des films avec des scénarios très faibles d'un point de vue narratif, la plupart du temps les anthropologues ne se posent pas la question de la narration. C'est d'ailleurs pour cela qu'ils sont tous allés vers les rituels, ils offrent en soi un fil narratif avec un début et une fin. Ceux qui sont allés vers les questions du quotidien ne se sont jamais posés les questions d'espace et de temps qu'on se pose au cinéma. Tout est linéaire.

SP : Je pense à un film de Jean Rouch, Moi un Noir, qui renverse aussi ces canons en donnant la parole au personnage principal.

EdL : Oui voilà, c'est ce que j'allais dire à propos de Rouch, c'est plus ambivalent. Les films ethnographiques de Rouch sont exactement comme je viens de les décrire. Il parle tout le temps en lieu et place, il fait de sa voix celle du mythe, celle des gens et la sienne propre. Mais il a réalisé des films plus personnels, *Moi un Noir*, *Petit à petit* avec sa bande de copains et personnellement, je trouve *Moi un Noir* le plus réussi. Les autres me gênent

par sa vision « rigolote » de l'Afrique : il faut que les Africains fassent rire et au bout d'un moment, ça me fatigue. Ce cinéma est construit sans scénario, il décide avec ses copains d'une histoire - « on va raconter ça », comme un jeu et ensuite ils décident ensemble de chaque scène. Ce cinéma de Rouch est très sympathique, spontané mais personnellement, je m'en suis décalée, je n'avais pas du tout envie de faire ce genre de choses.

On a donné la parole aux savants, je ne pense pas que le cinéma soit fait pour ça. Il faut ramener les "indigènes" dans l'écran et ramener cet écran aux spectateurs.

Quand je suis passée à la fiction, j'avais envie, d'aller vers un vrai scénario travaillé par une enquête préalable et écrire les dialogues avec leur langue à eux ce que Rouch n'a jamais fait ! Ils parlent "petit nègre". Pour moi, il est très important de réaliser un film avec la langue, les gestuels, les rêves, les désirs... des gens que je filme. Comme le scénario est écrit à partir de faits réels, ils se sont incarnés personnellement dans ces histoires. Je pense notamment à mes films *Bronx Barbés* et *Après l'Océan*.

SP: On assiste donc à un renouvellement du cinéma ethnographique, voire du documentaire de création ?

EdL : Le documentaire de création dépasse largement les anthropologues. Ce que j'ai fait est sûrement très personnel, surtout parler d'une Afrique urbaine, violente, parler de l'Islam, (ce que Rouch n'aimait pas faire)... Je me suis attaqué à la clandestinité, aux viols, aux ghettos, aux armes... jamais Rouch ne se serait intéressé à des sujets comme ça.

SP: Et qu'est ce qui vous attire justement dans ces mondes fermés, dans ces mondes de l'illégalité ?

EdL : J'étais tellement heureuse de passer de la campagne à la ville en Afrique ! Je me suis dit, les gens qui m'entourent sont nés là, à côté des supermarchés et des feux rouges, ils sont des acteurs d'une société aujourd'hui urbaine qui les laisse de côté. Je voulais voir comment ces jeunes africains essayaient d'inventer des mondes dans une position d'enfermement.

Je me suis attaqué à la clandestinité, aux viols, aux ghettos, aux armes... jamais Rouch ne se serait intéressé à des sujets comme ça.

SP: Vous parliez "documentaires de création" qui étaient des inspirations pour vous : à quoi pensiez vous ? Quelles sont vos inspirations cinématographiques en général ?

EdL : C'est curieux parce qu'il y a beaucoup de films documentaires que j'aime, mais ce n'est pas ma source première d'inspiration. Quand je filme, ça ne l'a pratiquement jamais été sauf quelques-uns : j'ai beaucoup aimé le travail de Claire Simon, j'aime beaucoup Van der Keuken... mais en fait, mes sources d'inspiration, c'est la fiction, très nettement les italo-américains de New-York, Cimino, Coppola, Martin Scorsese et aussi Kubrik... Et puis j'aime beaucoup les films anglais, *Magdalene Sister* et *Tyrannosaur* où ce réalisateur [Peter Mullan] était l'acteur principal, les Ken Loach aussi.. Et puis le cinéma indépendant américain : j'aime beaucoup Jarmush et sa stylisation, j'ai aimé Samuel Fuller. Des films espagnols aussi m'ont beaucoup plu ces derniers temps, *Mar Adentro* [Alejandro Amenabar],

évidemment Almodovar. Etchez les iraniens, Kiarostami mais pas tout, les premiers Kiarostami, j'aime énormément cette ambiguïté entre documentaire et fiction. Et dernièrement, « Une séparation » de Farhadi, c'est extraordinaire et *Le cercle* de Jafar Panahi.

Propos Reccueillis le 20/12/12

par Simon Pochet