

*Artistes & Anthropologues dans la Cité. Engagements, Co-créations, Parcours.*

Sous la direction de Véronique Bénéï. Printemps 2019

### **Risquer des formes plus inventives**

*Interview au sujet du projet Little Go Girls\**

Eliane de Latour

#### **Résumé**

La photo-portrait m'a permis d'entrer et de conduire une enquête ethnologique dans les ghettos de *freshenies*, qui s'est révélée être un miroir de reconnaissance pour les filles autour de la question : beauté et déchéance sociale. J'ai découvert qu'une image pouvait restituer de l'humanité là où il n'y en avait presque plus. Une découverte devenue le moteur d'une démarche, trois ans plus tard, pour un tournage « chez elles » où les *Go de ghetto* m'ont offert leur intimité silencieuse. Comme l'expression de l'être qui souffre et qui n'a pas toujours les mots pour le dire. Je m'en suis saisie par le cadre, la lumière, le son, la musique (Eric Thomas) en m'opposant aux préjugés dégradants dont elles sont l'objet. Je les ai vues ne cherchant ni à séduire, ni à défier, mais juste là, rêveuses, épuisées, incertaines, fortes. Dans les creux silencieux de leur vie où je me suis glissée par un cinéma du geste et de l'image, dans notre monde parfois obscurci par un trop plein de parole.

---

\* Cet interview a été réalisé en mars 2018 par Véronique Bénéï.

En 2011, la Maison des métallos avait accueilli l'exposition *Go de nuit les Belles oubliées* avec l'accord des filles, assorti d'une promesse : vendre les photos pour les sortir du ghetto; ainsi est née la Casa des go. Un projet social avec dix d'entre elles que j'ai monté seule car personne ne voulait de ces « irrécupérables ».

Si, dès le départ, j'avais compris les raisons de leur ostracisme, je n'en avais pas mesuré l'ampleur. J'ai pu la découvrir dans la confrontation politique avec l'extérieur (Etat, ONG, voisinage) au sujet de l'insertion de ces Go, et par la proximité unique que me procurait la Casa des Go où j'avais une place très particulière aux yeux de ces filles.

Chacune de ces postures a été heuristique. Si je n'étais pas sortie de la relation calcinée sujet/objet de l'observateur impartial, je n'aurais jamais pu aller aussi loin dans la connaissance de ces nouveaux parias : elles ont agi *sur moi* par leur demande de portrait, leur volonté de sortir du ghetto, leur manière de se comporter dans un lieux "normé" venant de la rue où elles étaient restées des années; j'ai agi *sur elles* par mes cadrages, mon initiative exposition-vente des photos, ma rage à construire un sas pour des filles perçues comme des "déchet sociaux". Le sens émergeait *in situ* par ces ricochets des unes sur les autres, des unes pour les autres.

Cette démarche s'est inscrite dans un parcours ethnographique et cinématographique qui remonte aux années 1980, auquel je réfléchis dans cet entretien.

---

### **Le projet des *Little Go Girls* dans un parcours**

*De Bronx Barbes sur les gangs d'Abidjan, à Little Go Girls, qu'est-ce qui te pousse à traiter des sujets d'une grande violence sociale, notamment de l'exclusion, en prise avec un monde contemporain troublé, déchiré, travaillé par les mouvements migratoires de tous ordres, l'accroissement des inégalités sociales et, dans une égale proportion, le rêve, le désir, l'aspiration à accéder à certaines formes de modernité pour des sujets relégués aux marges des sociétés dans lesquelles ils vivent?*

Je me suis intéressée à la relégation sociale, à ceux qui sont repoussés derrière des murs physiques ou sociaux depuis une quelques décennies. Je suis arrivée tard aux ghettos d'Abidjan que tu évoques et sur lesquels je travaille maintenant : ghetto plutôt masculins en 1997-1999 puis sur leurs filières clandestines en 2000-2004, pour revenir après sur la question des « filles de ghetto » en 2009.

J'ai commencé par un projet —une commande du Patrimoine en 1986—, autour des personnes âgées dans les Cévennes, ils avaient entre 85 et 100 ans. Cela ne passait pas vraiment par la violence sauf celle de leur rejet ! J'ai réalisé un film *Le Reflet de la vie* [1989]<sup>1</sup>. Dans nos sociétés occidentales le grand âge fait l'objet d'un ostracisme sur le seul critère de la « péremption physiologique » quel que soit l'état réel de la personne. Une frontière s'impose de l'extérieur dans un système économique idéologiquement basé sur le performance et le gaspillage où les personnes âgées sont sommées de recomposer un nouvel espace-temps qualifié de « repos » ou de « retraite » ; ni avant ni après cette date technocratique ! Je me suis rendue compte en filmant que la question de l'enfermement —ou de son contraire, la capacité d'ouverture vers les autres— était centrale, comparée à une analyse historico-socio-économique.

Ce qui m'intéressait ce n'était pas : « Pourquoi des personnes sont reléguées derrière une frontière ? » mais : « Comment ces personnes agissent une fois prises dans des

contraintes extrêmes ? La question du « Comment » m'intéressait plus que celle du « Pourquoi », déjà largement traitée. J'ai poursuivi et entamé des terrains en France, en Inde, au Maroc, en Afrique de l'Ouest autour de cette problématique. La violence s'est invitée mais de manière collatérale. Pas la violence au sens où tu l'entendais tout à l'heure.

Derrière cette question, surgissait celle de l'émancipation que je traitais au fil de mes enquêtes avec, en Inde, un exemple paradigmatique. Un esclave affranchi de sa servitude devenu sultan-Régent dans le Deccan [*Malik Ambar*, 2011]<sup>2</sup>. Il s'est émancipé de la frontière d'une absolue désocialisation.

De manière plus large, dans ces mondes raréfiés (au sens de raréfaction des actions, raréfaction du décor, raréfaction des objets), dans ces mondes opprimés, les échappées passaient par l'imaginaire ou le dérisoire : petites conquêtes de liberté, moments d'autonomisation, ou émancipations plus manifestes.

*À travers ces moments d'émancipation et cette problématique qui t'emmène sur différents terrains, ton entreprise est-elle sous-tendue, consciemment ou non, ou de manière moins explicite que celle des écrits scientifiques, par quelque chose que tu chercherais à montrer ?*

Quand j'aborde une situation de relégation et d'enfermement, je cherche à comprendre ce que l'on retrouve d'une situation à l'autre au-delà des particularismes locaux. Il est intéressant de découvrir que les êtres humains dans des aires géographiques totalement différentes, mais qui tous —à différents titres— ont été privés de la spécialisation et des temporalités sociales, rétrécissent encore plus l'espace

qui leur est imparti, ou le ritualise de manière à le border avec quelques éléments signifiants. Pas toujours visible au premier regard extérieur !

Goffman [1968]<sup>3</sup>, dans *Asiles* traduit et introduit par Castel, montre la vie des malades dans un asile psychiatrique de Washington. Il évoque les temporalités propres aux milieux fermés que j'ai retrouvées aussi ; des temporalités subjectives qui se fragmentent, s'étirent à l'infini vers la vacuité, avec des moments de concentration d'actions qui soudain magnétisent l'attention collective : querelles à propos de rien apparemment, minuscules intrigues, dénonciations absurdes... bref, un temps qui devient « poussière de comportements » précise Castel [1977]<sup>4</sup>. C'est en réalité une manière de déjouer les règles et de réoccuper le temps ; des « adaptations secondaires » dit Goffman. Dès que *nous* sommes pris dans le temps social, notre jugement change de valeur, dénigre le dérisoire, le petit, le « apparemment privé de sens »...

La conquête de ces nouvelles temporalités passe par une lutte contre les béances presque toujours accompagnées du sentiment d'inutilité ; il faut réinventer un nouveau rapport à soi et aux autres pour reconstruire un temps subjectif. Ce temps peut aussi céder à la destruction intérieure. J'ai perçu ces oscillations et/ou ces résistances dans des milieux radicalement différents, avec des accentuations lorsqu'il s'agissait d'un lieu totalement clos où du personnel délégué s'occupe des personnes privées de liberté, comme une prison, un asile de vieux, un harem.

Par la subjectivation de la temporalité et de l'espace, on touche à l'humain qui face à une situation de contrainte extrême, loin d'une logique matérialiste ou utilitariste, opère des rétrécissements symboliques plutôt que « profite » d'un périmètre. Ou alors va au-delà des murs, dérégule, déjoue l'ordre, en inventant ce que De Certeau [1990]<sup>5</sup> appelle une « liberté buissonnière ».

*Donc, cette temporalité que tu décryptes est spécifique à des logiques d'exclusion ou d'enfermement?*

De lieux d'enfermement plutôt, mais avec des variantes comme le ghetto [Bronx Barbès, 2000] qui est un milieu *fermé-ouvert* ; fermé sur ses règles, sur ses logiques par rapport à la société environnante et ouvert sur le grand imaginaire de l'Occident ou sur certaines valeurs supposées ancestrales, *rapetassées*, où la sorcellerie joue encore un très grand rôle, mais aussi les normes de genre, ou les valeurs autour du dualisme honte/honneur. On pourrait penser à un comportement communautaire mais ce n'est pas ça non plus. Ils construisent des figures hybrides qui prennent l'espace de l'être pour soi, et les temporalités du ghetto seraient plutôt liées au mouvement (voire vitesse, raccourcis, tout-tout-de-suite) et à l'immobilité. D'ailleurs une des salutations du ghetto se clame : « Et le mouvement, c'est comment ? » La frontière de cette exclusion-là est d'une grande complexité !

*Peut-on dire qu'il s'agit d'une frontière entre revendication globale et appartenance locale ?*

Ce sont les parias locaux d'une modernité héroïque qu'ils invoquent de manière existentielle et dans laquelle ils n'entrent pas comme ils le souhaiteraient ; alors qu'avec leur propre société —qu'ils méprisent pour ses retards à l'échelle mondiale— ils ne rompent pas vraiment.

C'est un *debors-dedans* aux flux permanents dont il faudrait préciser les échanges : infusion, apports créatifs, ou clôtures. Mais c'est trop long pour cet entretien ! D'autant qu'il faudrait aussi prendre en compte la réversibilité, les contradictions, les fluctuations... inhérentes à ces milieux sans institution en mesure de juger les termes d'un conflit par exemple. Si on prend ce qu'ils appellent la « *loi du ghetto* », elle est invoquée à tout bout de champ, mais dépendra du *qui-quoi-quand-où* ? Pour autant la *loi du plus fort* —passe-plat souvent servi pour décrire les *ghettomen*—, n'est pas

suffisante à expliquer ! La « *loi du ghetto* » est une sorte de fiction en ligne de basse des jugements des uns sur les autres à partir d'un fond commun d'existence qu'ils ont fabriqué : lieux, langue, références culturelles, figures héroïques puisées dans les « écrans » du monde (transmission et arrêt sur image mentale). A partir de là, ils vont se moquer, rejeter, combattre, trahir, ou louer, admirer, héroïser... En fait donner une place mais rien n'est jamais acquis ce qui rend la vie du ghetto instable et violente mais elle n'existerait pas s'il n'y pas là, la possibilité de nouer de fortes solidarités.

C'est pourquoi la qualification de « ghetto » qu'ils utilisent — que j'utilise par goût de leur langue — ne rend pas compte de la labilité et de la friabilité de ces espaces sociaux urbains.

### **Hasard, intention et co-création**

*Le projet des Go : en quelques mots, en quoi a-t-il consisté ?*

Je m'intéressais aux filles en rupture. J'avais commencé au Maroc. Par la suite, je suis allée dans les ghettos de Go à Abidjan où je pensais avoir une longueur d'avance avec le terrain que j'avais déjà fait 10 ans auparavant dont je viens de parler. Mais la situation politique n'avait plus rien à voir après les crises successives et surtout après le coup d'État manqué en 2001. Le pays était scindé en deux, provoquant des déplacements du Nord vers le Sud qui ont entraîné la naissance de ces ghettos dits de *fraîchenies* [filles fraîches à vendre].

Cela devenait en quelque sorte un premier terrain où se posait à nouveau la question : « Comment trouver une place ? » En général la recherche d'une place pour un ethnologue est toujours le début d'une longue histoire parce qu'elle fait partie intégrante de la recherche même. Il ne s'agit pas de trouver une chaise, s'asseoir dessus et regarder, mais la construire à l'aide de ceux qui nous accueillent pour comprendre comment des relations peuvent se nouer ? Au final, il ne s'agit peut-être pas de s'asseoir dessus (?) mais de

rester dans le geste de la co-construction pour étendre les objets du partage.

J'ai très vite trouvé une légitimité par la photo et les portraits posés que je donnais aux filles. Elles m'accordaient en tout cas la place de mon regard. Elles m'acceptaient d'autant plus que ces photos avaient une valeur à leurs yeux. J'ai ainsi commencé par une sorte de relation à petites touches pragmatiques sur le mode : *je prends-je donne, je prends-je donne...* Compréhensible par tous.

*C'était important, pour toi, ce système « je prends, je donne, je prends, je donne » ?*

Oui, je le cherche et le mets en place pour chaque terrain. Il y a des ethnologues qui, pour aller vite, donnent une grosse somme d'argent. Ils peuvent demander les mises en scène qu'ils veulent. Obscène à mes yeux. Le temps ne peut se raccourcir avec de l'argent, sauf dans le capitalisme sauvage où tout s'achète.

Avec les Go, j'ai sorti mon appareil de photos dès le premier jour, sans savoir pourquoi. J'avais besoin de faire quelque chose de mes mains. Je me sentais fragile, en même temps, je sentais que je pouvais saisir la grande beauté d'une jeune fille qui me regardait intriguée. Intuitivement, j'ai continué avec les autres —surréaliste dans un milieu de prostitution!— mais j'étais sûre que cela me protégeait. Elles aimaient poser pour moi, me le demandaient. Un peu plus tard j'ai compris le sens de cet échange à travers une parole d'Awa qui m'a dit : « Quand je regarde miroir je me trouve pas belle et quand je vois photo, je me trouve belle. » J'ai compris qu'une image pouvait donner de l'humanité à des êtres qui s'en sentaient dépourvus dans le regard social qui les rabattait à l'infamie, à la honte.

Ce sont les filles qui m'ont conduite vers l'idée de ce projet-là en ethnologie et en image. Comment la dignité se conquiert en passant par le sensible ? Cela allait évidemment au-delà de mes images ! Une piste m'était offerte que j'ai



explorée sous le questionnement du stigmatisme et de l'opprobre.

*Cette exploration du stigmatisme et de l'opprobre, s'est-elle accompagnée d'un mouvement de réparation de l'image publique de ces femmes ?*

Le rejet dans leur société est violent. Leur « nature », pensée comme la cause de leur capacité de transgression sexuelle, les ramènerait irrémédiablement à la saleté, au mensonge, au vol, à l'imprévisibilité, à la grossièreté, au malheur. Essentialisées, il n'y a pas d'issue, il n'y a pas lieu de les aider puisqu'elles resteront comme ça.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, la photo est devenue un lieu d'inversion. Par la pose à l'intérieur d'un cadrage et par la projection de cet instant dans une exposition à Paris [*Les belles oubliées*, 2011, à la *Maison des métallos*]. Les Go photographiées plantaient leurs yeux dans l'objectif de telle sorte que le spectateur face au portrait ne pouvait les « mâter » comme des objets de consommation. Ces clandestines bravaient la lumière. La photo comme « pain to power ». Offrir un visage à leurs blessures, c'était montrer sur une scène publique qu'elles seraient reconnues en tant que victimes singulières. Leur douleur avait une cause objective dont elles n'avaient pas à se sentir coupables, même si elles pouvaient aussi en être en partie responsables par de mauvais choix. Je leur avais demandé la permission signée de faire cette exposition, d'ouvrir ainsi leur condition à la conscience des autres. J'avais promis de leur restituer l'argent des photos si jamais je les vendais.

Cependant, il ne suffisait pas de les faire exister en tant que victimes mais de les aider à se reconquérir elles-mêmes pour aller vers un avenir qui « prend toujours son temps ». Je me disais : « Si cette expo marche, je vais donner l'argent à une O.N.G. spécialisée. J'amène des bénéficiaires avec lesquelles personne n'arrive à maintenir des contacts et je donne de l'argent en plus. » Il me semblait qu'ainsi je tenais ma promesse à l'égard des filles et j'aidais —en tant que

maillon—, à la reconnaissance d'une catégorie de personnes totalement ostracisée, même à l'intérieur de leur propre milieu de jeunes prostituées où elles sont animalisées avec leurs passes à 1€50, souvent dehors ou dans des hôtels à 0,50€.

Comme il m'a été impossible de trouver une O.N.G. qui voulait bien les prendre en charge sauf à tripler les fonds, j'ai dû m'embarquer seule. Pour les O.N.G., ces filles sont perçues comme impossibles à insérer ce qui rend les résultats —mesurés en nombre de corps « sauvés »—, improbables et disqualifiants pour les sources de financement.

*Pourquoi et comment t'es-tu sentie si impliquée, au point de prendre à cœur l'abstentionnisme de ces O.N.G. et d'agir toi-même? C'était un pas de taille à franchir. Quelque chose, professionnelle mais aussi personnelle, a-t-elle été un moteur d'action?*

Pour avoir travaillé dans des milieux d'extrême dénuement, comme la prison<sup>1</sup> par exemple, je me suis rendue compte que je ne pouvais pas me comporter comme dans la vie courante. Si j'ai un problème pour te voir, je t'appelle et te dis : « Désolée, on remet à plus tard ». Il est impossible d'agir comme ça face à des gens qui sont privés de liberté : ils attendent tout le temps. Ils ne bénéficient pas des facilités que nous avons à inverser, décaler, remettre. En outre, c'est moi qui suis venue leur demander quelque chose et pas eux qui m'ont demandé de venir ! Je dois rester engagée sur ce que je provoque quoi qu'il arrive.

Je n'ai jamais imaginé ma discipline hors de l'engagement qui consiste en premier lieu à s'attaquer au « sens commun », préjugés et racismes de tout genre, à révéler la complexité des pratiques humaines pour élucider leurs régimes de véridicité à partir de l'expérience. L'investissement que cela demande aux côtés de ceux que l'on étudie engendre des

---

<sup>1</sup> Deux centres pour mineures au Maroc, deux centres pénitentiaires à Abidjan et Sassandra en Côte d'Ivoire, et une maison d'arrêt à Paris.

partages personnels, des engagements qui font partie de la recherche et sont en plus heuristiques. Les degrés sont divers selon la demande qui nous entoure et notre propre capacité à répondre. Avec les Go, c'était la première fois que j'étais allée si loin en me lançant dans un projet humanitaire.

Peut être qu'inconsciemment, le protestantisme culturel dont je suis issue a aussi joué un rôle ? Je ne suis pas du tout croyante, mes parents ne l'étaient pas non plus, mais l'éducation protestante, établie depuis 500 ans dans ma *tribu*, est extrêmement prégnante. Chez ces *protestaires* de l'Eglise réformée, on tutoie Dieu, il n'y pas de tiers. Dans la raideur et l'épure, ils apprennent à leurs progéniture à assumer leurs responsabilités seuls. Personne au-dessus, personne en dessous. Juste la bible rendue à son message *fondamental* : aider les autres ; c'est l'œuvre de Dieu. Elle se réalise *ici et maintenant sur terre* et pas dans l'en au-delà, pas de Salut éternel à négocier (Jésus a fait le boulot en quelque sorte), pas de Pape, de Marie, de saints à qui faire une promesse contre une petite offrande ou une bougie ; ces fondamentalistes de l'exégèse ont sérieusement « refroidi » les églises ! Je viens d'une famille de la HSP ; et tout le monde, père, frère, tantes, cousins, grand-mère, arrière-grands-parents... tout le monde est impliqué dans un projet social à titre et amplitude divers sans coup de trompette philanthropique !

*Mais pourquoi avoir choisi d'orienter les bénéfices vers une O.N.G ? est qu'on peut le mettre en question ?*

J'étais dans une sorte de romantisme devant l'institution humanitaire. Publique ou privée, je ne l'avais jamais approchée et la pensais puissante. Mais en m'y frottant, je me suis rendue compte que les politiques humanitaires étaient réglées par des qualifications, des normes, des règles, des quotas, des chiffres par personne... décidés par des conférences internationales lointaines. Uniformisées et concurrentes à la fois, elles suivaient des modes parfois

racoleuses plus qu'analytiques. Par exemple, parmi les grands symboles de la « faiblesse sociale » : les femmes et les enfants ! Nous sommes subitement passés des *Enfants de rue*, devenus « obsolètes », aux *Violences basées sur le genre*. Or, *Enfants de rue* a été un label d'appel qui couvrait souvent des projets pour les garçons ; personne n'avait compris que les enfants étaient étrangement mono-sexués ! Et les femmes de « mauvaise vie » n'étaient pas concernées par les VBG ! On arrivait à une nouveauté sur le marché : les « femmes en couple » gagnaient une visibilité au détriment des petits garçons en oubliant à jamais les jeunes filles en grande difficulté toujours laissées pour contre ! D'où viennent ces modes du « bon pauvre pour les modèles internationaux » et ce gymkhana des typologies de la misère ?

Les Go de ghetto étaient mal identifiées et leurs comportements spécifiques ne faisaient qu'accentuer leur exclusion. Leur problème était d'être —comme tous les humains—, à plusieurs facettes : *délinquantes juvéniles, prostituées, enfants de rue, filles subissant des violences de genre, enfants maltraités...* Les lignes de démarcation ne passaient pas au bon endroit ! Elles étaient en fait de *mauvaises pauvres* : en offrant leur sexe dans la rue, elles le cherchent ! Pourquoi s'en occuper alors qu'il y a tant de *bonnes pauvres* ? celles qui n'ont pas eu de chance. J'ai perçu dans l'humanitaire (je précise : côtoyé à Abidjan) un mélange de totalitarisme et de *show off* de la bien-pensance.

*Lorsque tu étais dans les premières phases du projet, est-ce que tu imaginais ce résultat ?*

Je n'avais pas du tout l'intention de faire un film quand j'ai commencé à photographier. Ce film *Little Go girls* [2016] s'est fabriqué à l'envers. Il a commencé quand tout était terminé. Il est né à la fin seulement de mon cheminement qui se sédimentait.

Premier volet : les portraits dans les ghettos centrés sur leur regard qui nous regarde. [*Exposition à la Maison des métallos : Les belles oubliées*, 2011].

Deuxième volet : le cinéma « chez elles », en vue d'une installation vidéo toujours à la fidèle Maison des métallos [*Les belles retrouvées*, 2014]. Dans ce but, en plus des photos, j'ai réalisé des vidéos courtes, des moments presque sans mots, un temps en suspension, sans contrainte narrative donc. De ce demi silence émergeait une part d'elles-mêmes énigmatique en rupture avec les préjugés qui les circonscrivaient au bruit et à la souillure.

Troisième volet : le reportage sur le projet social de la *Casa des Go* dont le seul but était de garder une trace mémorielle. Je filmais n'importe comment, avec la caméra sur les genoux tout en parlant avec une fille. Parmi ces heures de rushes, les scènes âpres liées aux petites bonnes m'ont paru intéressantes pour donner un coup de boutoir à une interprétation édifiante : Belles, innocentes et malheureuses ! Les tensions montraient leur furieuse envie de s'en sortir dès qu'elles avaient la tête un peu hors de l'eau en écrasant les plus petites qui se mettaient à leur service. Classique : besoin de dominer au présent et peur de la génération suivante.

L'idée-même du film est née à la fin, une fois devenue une histoire subjective du regard. Quand au montage, nous avons mis bout-à-bout tous ces matériaux, photos /vidéos/ tournages Casa, nous avons vu qu'il manquait un travail sur le son. Je suis retournée à Abidjan pour postsynchroniser<sup>2</sup> et enregistrer de nouveaux sons et des bruitages.

*Pour moi, le travail de post-production du son participe précisément à la création de bulles d'enfermement ; un enfermement d'un temps suspendu ouvrant à une intimité, une intériorité toute en retenue, en pudeur. J'ai*

---

<sup>2</sup> Postsynchroniser : en studio, enregistrement synchronisé des sons sur les images d'un film fini tourné.

*ressenti énormément de délicatesse, dans ces scènes. Quels procédés stylistiques as-tu utilisés pour transmettre cet « infiniment digne »?*

Tu as absolument raison de souligner que le traitement du son permet d'envelopper les Go, en même temps il ouvre le regard. J'ai pris la décision tout de suite de m'abstraire du son direct, très bruyant dans ces zones précaires. Je voulais le son de mes yeux. J'ai donc enregistré le son direct à titre de son témoin, et j'ai postsynchronisé. En studio, les filles regardaient les scènes sur mon ordinateur et reproduisaient leurs mots à la perfection, dans le bon rythme comme des professionnelles ! Les petites vidéos ont été rapidement synchronisées pour l'exposition et, par la suite, j'ai repris ce procédé pour la totalité du film. Une fois les voix des filles ré-enregistrées en studio, j'étais libre, libre de trouver les sons qui me paraissaient justes pour chaque fille, loin de les massifier dans un son *trash-bidonville* ! Les singulariser par le regard, l'écoute est déjà un travail de réhabilitation face aux présupposés de la « mauvaise nature » des filles de ghetto.

*L'intelligence du corps liée à celle de la caméra peut parfois donner lieu à des prises de vues non intentionnelles qui se révèlent de magnifiques trouvailles. Certaines prises de vue se sont-elles avérées plus propices à faire ressortir, partager cette intimité, l'humanité de ces jeunes femmes?*

Je fais une grande distinction entre le tournage de la première partie ; ces moments partagés avec chacune d'elles et le tournage de la Casa où elles sont en groupe et où je devais en outre intervenir à tout bout de champ. La « caméra ne se porte » pas de la même façon. A la Casa tu l'as compris, c'était du « reportage » !

Mais quand j'ai tourné les vidéos « chez elles », à chaque fois, je les préparais : « tel jour, je vais venir chez toi ». Elles savaient que je venais, elles ne savaient pas trop ce que je cherchais. Je filmais souvent comme elles le souhaitaient. Je pense à Bijou par exemple qui m'a dit : « Moi, je veux que tu me voies en train de chanter ». Ou encore la scène de la chambre d'hôtel avec ce désordre féminin. Chata et Mahi ne

savaient pas très bien pourquoi je filmais le rien, le vide, mais, elles sont restées calmes presque sans un mot, pas proactives. Cela m'a étonnée car pas dans leurs habitudes. Comme si elles voulaient m'accorder leur intimité sans avoir besoin d'en rajouter, une sorte de vérité de l'attente, de l'incertitude, du doute, du silence reposant. J'ai trouvé cela magnifique.

Je les ai habituées petit à petit à cette caméra, et à intervenir sur le décor avec des lumières. L'image a un côté « travaillé » parce que j'ai dans mon sac des loupiotes qui me permettent de donner du relief, relever un visage, éclairer un détail ou réveiller un bout de béton. Ces sont des lumières de rien achetées à « 1001 Piles » (magasin d'électricité non pro) ! Arrivée à Abidjan, j'ai un menuisier qui me les bricole sur des supports locaux, ce qui souvent me permet de les laisser dans le champ.

Je les voyais belles, une beauté essentielle à restituer par tout moyen.

*L'équilibre peut s'avérer fragile entre esthétisation et un regard un peu voyeuriste. Avais-tu cette question en tête au moment-même où tu as arrangé tes lumières pour filmer, ou bien perd-elle de sa pertinence dès lors que tu es dans un processus de co-construction avec ces femmes?*

La question est : « Comment *ils-elles* arrivent à vivre dans ces conditions ? » Personne ne cherche à vivre en se mettant la tête dans une poubelle ! Être saisi par les « moments de beau » —je ne parle pas de « joli»— dans ces zones précarisées, c'est être en phase directe avec les résistances, les échappées. Le contraire du « voyeurisme » qui aplatit contre le mur. C'est facile à voir au cadre, à ressentir comme une traversée du corps mais difficile à décrire. Une émotion surgie des failles, du rien, d'une durée, d'un geste, d'une lumière que l'on perçoit comme irrésistiblement signifiante, transmissible et dont on trouve la forme d'expression tel un aimant, presque sans réfléchir. Cette sensation du beau que j'ai souvent comparée à une *fleur entre les pierres* a été centrale

dans mon regard ciné-anthropologique. Elle vient des autres, ce n'est donc pas une « esthétisation » non plus, mais la remarque de Pasteur reste juste : « Le hasard ne favorise que les esprits préparés » !

Je n'ai jamais fait spectacle de la misère. La description de la misère ne passe pas par une esthétique miséreuse. Je ne me suis jamais pliée aux modes de la victimisation que je trouve fausses, tronquées. J'ai toujours cherché les points de force : la philosophie du langage qui incarne les êtres, les gestes qui révèlent une harmonie inventée, un chant murmuré qui emporte le sens d'une situation, un objet jeté dans le sable... Quand j'ai filmé les femmes de harem au Niger [*Contes et Décomptes de la cour*, 1993] par exemple, enfermées donc, et plongées dans un dans un vide apparent, j'ai fini par percevoir leurs gestes minuscules pour surmonter la situation violente dans laquelle elles se trouvaient. L'œil venant du soleil s'habitue petit à petit à l'ombre et distingue le dérisoire salvateur.

*D'une certaine manière, ce qui sous-tend tous les projets sur lesquels tu travailles, pour résumer succinctement, c'est un désir de montrer le beau dans sa dimension la plus infime, mais qui en même temps, ce faisant, redonne de la dignité et de l'humanité à des personnes...*

Oui, une dignité bannie du regard social pour les proscrits. Avec les Go, cette orientation a été particulièrement heureuse en tenant compte de la relation qu'elles ont avec leur propre corps. Une relation déchirée. Elles se voulaient « belles » à l'intérieur de la concurrence du ghetto : *chéris, maris, busis* (clients ; cela vient de *business*). Une échelle de beauté qui s'évaluait à l'intérieur d'une cosmétique de l'apparence et par la force à s'imposer. Tandis que de manière destructive, elles se pensaient la honte de leur famille, de leur société, d'Allah. Le laid et le mal. Elles n'allaient pas jusqu'à se lacérer la peau, comme je l'ai vu chez



les petites marocaines<sup>3</sup>, mais elles pouvaient se perdre dans la drogue, des jeux létaux avec des clients, la déréliction qui mène à la folie... Elle peinaient à s'habiter elles-mêmes.

*As-tu jamais songé à les faire passer elles-mêmes derrière la caméra?*

Non, je n'ai jamais eu envie de ça. Depuis les années 1970, il y a eu beaucoup de projets de ce genre, des ateliers où l'on confie des caméras «aux petits, aux obscurs, aux sans gardes...» ; on essaye de recueillir leurs images, leurs paroles, etc. Je comprends très bien qu'on le fasse. On a toujours envie d'être au plus près de ceux qu'on filme. De mon côté, j'ai traduit ce besoin autrement ; à travers ce « jeu à deux » qui entraîne filmant/filmés (expression peu transversale que je n'aime pas) à participer dans un même but, à une même narration.

Si je prends les femmes du harem ; quand je suis arrivée, elles m'ont dit que leurs petits jardins allaient mourir faute de graines et d'engrais. C'était grave car ces jardins constituent une partie importante de leur *one penny capital economy* qui leur procure sous-par-sous une autonomie face à leur mari que ne touchera pas un grain de riz, par règle traditionnelle. Je suis partie à la ville acheter ce qu'il leur manquait<sup>4</sup>. Cela m'a immédiatement donné une place dans la cour où je suis restée 9 semaines. Je participais au succès de leurs projets, de même qu'elles se sont mises à participer au film ; elles me recommandaient telle chose, se moquaient de tel ingé-son qui avait mal fait, proposaient de refaire la scène si, à la fin d'une séquence, elles ne me voyaient pas sourire, etc.

---

<sup>3</sup> L'enquête au Maroc s'est réalisée dans une ONG à Salé en 2008, et dans deux prisons pour mineures, Casablanca, 2011.

<sup>4</sup> Où est la vérité, vont demander les taxidermistes du réel et de l'objectivité. Dans l'économie morte qu'elles s'apprêtaient à subir ? Dans l'économie féminine que j'ai aidée avec des graines et de l'engrais ? Oui, ma présence et ma caméra bousculent la réalité parce qu'il en fait partie ! Sinon c'est une caméra cachée, et c'est détestable !

Autre exemple : les deux scénarios de fiction [*Bronx Barbès* 2000<sup>6</sup> et *Après l'Océan* 2005-2009]<sup>1</sup>. Quand j'ai fini de les écrire, j'ai fait appel à des *vieux pères* à qui je les ai lus à haute voix ; ils m'ont corrigée au fil des scènes. En particulier les dialogues. Nous avons des discussions intéressantes : ils m'engageaient vers le *nouchi lourd* (français de rue), émaillé de nombreuses inventions et termes vernaculaires au point de devenir incompréhensible pour un francophone ; et moi, je « tirais » vers le *nouchi light*. J'essayais de garder la poésie et la force métaphorique de cette langue en allégeant son côté crypté. En 2000, sortait le premier long métrage entièrement en *nouchi* [*Bronx Barbès*]. J'avais une admiration folle pour ce français tellement inventif, drôle, gestuel, pictural ; une admiration que les réalisateurs africains francophones n'avaient manifestement pas, ils préféraient le français de Molière.

Pour revenir au sujet de la caméra confiée à ce que, dans le milieu du cinéma, on appelle les *vrais gens*, je le vois comme un alibi de bonne conscience dont on sait à l'avance qu'il va être perçu comme une expérience (pieuse) et pas comme une œuvre, sauf si un auteur se saisit des matériaux ainsi générés et réalise *son* opus. Cela devient un procédé comme un autre. Il n'y a pas plus de vérité ou de réel dans cette démarche ! Tout dépend du point de vue de cet auteur. Je pense par exemple à *La Cité de Dieu* de Fernando Meirelles [2003]. Les ateliers dans les favelas qui ont précédé le tournage ont favorisé la connaissance de l'organisation locale des jeunes dealers et l'émergence d'un casting sauvage. Mais cela n'a en rien aidé à approfondir la réalité contradictoire de ce monde dont on nous ne montre que la violence paroxystique parce que ce n'était pas ce que cherchait Meirelles qui venait de la pub. Il reste à la surface déjà connue, recrachée par la télévision ou les reportages sensationnalistes, sur le petit délinquant qui devient grand en tuant tout le monde ! Non seulement, c'est un récit connu mais auquel je ne crois pas. Trop simpliste ! De ce point de

vue, la série *The Wire* qui a fait l'objet d'une recherche de plusieurs années par David Simon, son auteur, est plus fine dans l'approche hiérarchique intérieure des trafics et des impacts sur la ville, l'histoire est « secouée » sous des angles différents. Les personnages sont par là-même mieux portés.

Je crois plus à une démarche qui prend le temps d'approcher une forme du vrai sur le social, que celle qui pense le social à l'état « simple et sauvage » dont la vérité ou la véridicté viendrait *suis generis* du locuteur. Les choix d'expression ensuite restent bien évidemment libres: série, documentaire, théâtre, long métrage de fiction... Il n'existe aucune forme canonique pour la « vérité scientifique », comme l'ont cru par exemple les protagonistes du « Film ethnographique », des récits de savants plaqués sur les autres exotisés et produits par l'académie ! Coppola comme Kubrik sont passés par des scénaristes qui ont eu une implication considérable avec leur sujet. Mario Puzzo pour *Le parrain* [1969] qui grandit dans les quartiers pauvres de l'immigration italienne à N.Y. et qui avait écrit une somme sur la mafia italienne. Pour *Full metal jacket*, le scénario a été écrit avec Gustav Hasford, *The Short Timers*, [1979] et Michael Herr *Dispatches*, [1977], tous deux correspondants de guerre au Viet Nam, Hasford ayant en plus réalisé sa formation dans les Marins avant de partir, en relation avec la première partie du film. Cela donne de grandes fictions : étymologiquement de la racine *fic*, « imaginer, forger de toutes pièces », il faudrait ajouter : « à conviction ». Ces deux films j'y crois, ils me donnent l'impression d'approcher le vrai au ras de la subjectivité des personnages à l'intérieur de situations parfaitement perçues. Ou, en tout cas, cette question du vrai a traversé l'esprit de ces deux très grands réalisateurs.

*Mais est-ce que certaines ont pu exprimer ce souhait, de passer derrière la caméra?*

Non, cela n'est jamais arrivé. Elle avaient d'autres préoccupations !

*Le montage s'est fait très tardivement. La distance temporelle entre les différentes séquences du filmage a-t-elle influé sur une éventuelle autocensure dans la sélection de certains de tes matériaux? Cela aurait-il été différent si le projet avait tout de suite été de filmer? « Censure »? Je n'utiliserais pas ce mot là mais plutôt « contraintes » qu'on se donne pour chaque intervention dans un milieu. Prenons par exemple les activités de racolage des Go. Avec la photo, je pouvais aller sur le *tapin*, mais sans les clients. Je m'étais donnée cette règle pour caler une représentation du temps creux. Attente infiniment plus longue que les minutes du *sexe-travail*, attente nourrie par la peur de tomber sur un dingue, comme la peur de rentrer sans rien. Avec le cinéma, je n'ai pas voulu aller sur le *tapin* en raison de « l'effet loupe » de l'image en mouvement. La contrainte cette fois ci était de tourner entre le moment où les Go se réveillaient et le moment où elles partaient *gérer* (« tapiner » en *nouchi*). Une fenêtre de temps à priori peu chargée d'événements.*

La fixité de la photo laisse l'imaginaire travailler. Elle n'a pas le réalisme d'un plan synchrone contre lequel il faut se battre : soit en le traitant formellement, soit en modifiant les angles. Si on veut faire apparaître un regard sur... on doit aller vers l'épure et se débarrasser du trop d'informations. Je fais très attention à l'utilisation du plan synchrone parce que je crains le réalisme *automatique* qui vient de l'œil mécanique et non d'un choix esthétique.

*Comment, alors, est-ce que tu te situes par rapport à une démarche de type « cinéma direct », caméra au poing-reportage?*

Comme ethnologue, je travaille beaucoup en amont, ce qui m'amène à faire un cinéma assez construit, attaché aux strates intérieures, aux contradictions du « réel », à l'ambiguïté des pratiques humaines. J'évite toujours l'univocité. Par bonheur, l'image que j'utilise souvent est polysémique, elle a une sorte de pouvoir trouble ; c'est

d'ailleurs pour cette raison que l'académie a tant de mal avec, et cherche à l'asservir par le texte.

Laissons de côté le « reportage », une fabrique de la télévision censée produire de l'information et du témoignage ; parlons plutôt « cinéma ». Je parle de cette expérience hypnotique, sensorielle, immersive qui se *subjective* à l'intérieur d'une mémoire commune. Le « cinéma direct<sup>5</sup> » —contre point du documentaire formaté—, reste une vraie proposition cinématographique mais qui ne me passionne plus. Si on considère qu'il s'agit d'un cinéma en immersion dans un milieu avec effacement du cinéaste, sans questions aux personnes filmées (ou s'il y en a, on les efface), sans commentaire ; c'est une convention esthétique qui est, à mes yeux dépassée, même si de jeunes réalisateurs s'en saisissent encore.

Je suis attachée maintenant à des formes plus inventives et risquées, singulières, hybrides, « hors moule » tant qu'elles servent un propos politique au sens noble et large du terme. Il faut que cela gratte et pas que ça lisse ! Comme deux films qui vont bientôt sortir. L'un tourné aux Mureaux, *De braises et de cendres* de Marion Ott [2018], en noir et blanc, glissé entre un jour et une nuit. On est bien en banlieue parisienne avec des Africains et des Maghrébins au milieu de tours en béton, mais bien aussi dans un nouveau monde où la poésie des images et des mots nous transportent vers des scintillements intérieurs et lointains. Le deuxième, *Sankara n'est pas mort* de Lucie Viver [2019] au Burkina Fasso. Une ballade en cadrages forts le long d'une voie ferrée qui traverse le pays et arrive nulle part. Des rencontres impressionnistes nous donnent accès à une sorte d'état mental du pays après l'insurrection de 2014. Ces deux réalisatrices explorent la « vastitude » du cinéma.

### **Aboutissement, Impact, Suite?**

---

<sup>5</sup> Depardon, Wiseman, Van der Koeken, Maysles, Penenbacker, Philibert, Ottero, Simon...

*Sur ton site web, tu expliques que sur les dix femmes qui ont participé au projet de la Casa, quatre s'en sont sorties et ont une activité professionnelle aujourd'hui. Qu'est-il advenu des six autres?*

Elles sont retournées au ghetto.

*La capacité à rêver ou la facilité à se projeter dans l'avenir peut-elle expliquer la différence entre celles qui s'en sont sorties et celles qui sont retournées au ghetto ? Retour à la question de la temporalité, que tu évoquais au début. Qu'en penses-tu?*

Je ne dirais pas ça, parce qu'aucune n'arrive vraiment à se projeter dans l'avenir ou dans un futur de manière concrète. Ou plutôt, elles se projettent soit dans un minimal, une sorte de mimétique normatif ; soit dans des rêves sans fin de richesse et de starification. A la Casa, on leur a proposé par exemple de faire de l'élevage de lapins. Je leur avais trouvé des places. Mais cela a été refusé parce que « ce sont des métiers d'hommes » et que les copines se moqueraient d'elles. D'autres filles —un peu plus éduquées qu'elles—, se sont saisies de ces opportunités. Mais les Go se voyaient dans la cuisine, couture, ou la coiffure par exemple, évidemment d'abord comme propriétaires d'un grand salon rose climatisé, alors que dans la meilleure des hypothèses, elles allaient être la petite tresseuse lambda payée au lance pierre pour travailler dans la rue. Et elle le savaient !

Quant aux filles qui n'ont pas lâché, difficile à dire... je pense que ce sont celles avec qui nous avons interagi le plus. En tout cas, ces quatre-là, je les connaissais bien, j'avais des liens particuliers avec chacune d'elles. C'est compliqué. J'aurais bien aimé qu'elles réussissent toutes.

Mais quand même, celle qui s'appelait Blanco dans le ghetto et que l'on a rebaptisé Safi de son vrai nom, a été un peu *notre Mozart oublié de la couture* ! Elle avait quitté sa famille à l'âge de 11 ans et n'avait jamais cousu. Avec trois bouts de tissus à la Casa, elle inventait. Le film *Little Go girls* a eu un grand prix en Italie et j'ai donné 500 € aux trois autres et à elle, 1000 € parce qu'elle avait développé des lignes de bijoux

en pagne, des chaussures en tissu... et avait besoin d'une boutique.

*Ce serait ça, dont tu serais le plus fier?*

Oui, oui, évidemment. Peut-être aussi, ce qui me plaît le plus, c'est pouvoir lutter contre l'adversité avec trois bouts de chiffon ?

*Un projet comme ça, peut-on considérer qu'il est jamais achevé?*

Rien n'est achevé. Je n'ai jamais considéré aucun de mes projets achevés et heureusement ! Ils s'achèvent seulement sur des questionnements qui ouvrent à d'autres questionnements et à d'autres projets. Ou sur des échecs, qui demandent de nouvelles continuités.

*Au vu de toute l'expérience que tu as acquise au cours de tes différents projets, quel conseil pourrais-tu donner aux générations qui arrivent, non seulement les jeunes mais aussi celles et ceux d'entre nous qui nous y mettons plus tardivement?*

Se jeter à l'eau ; c'est-à-dire d'abord être habité par un projet et y aller. C'est par la confrontation qu'on découvre sa propre pratique, et surtout une manière de penser sa propre pratique. On voit trop de jeunes gens commencer par : « j'ai un projet avec la Sony 4K, XBX 6300, SD/HD, 45 Giga, double click ! »

L'idée formulée au travers d'enjeux esthétiques sera le moteur de tout, de la caméra que l'on va choisir, du son, des modes de cadrages, de l'organisation du récit, des choix de personnages, des contraintes que l'on se donne, etc. Un peu comme un paléontologue sûr de trouver la totalité du Tyrannosaure à partir d'une de ses dents ! Parce que chaque élément du corps renvoie à une mécanique générale. Mais chaque individu a sa mécanique générale. La méthode doit changer à chaque fois.

Je n'ai jamais fait d'école de cinéma ou de photo. J'ai appris sur le tas avec mon premier film réalisé juste après ma

thèse. J'étais très à l'aise sur que je voulais dire, je l'avais travaillé, pensé, etc. Et pour cadrer, je me suis reposée sur mon instinct. C'est au montage entre deux tournages que j'ai compris comment il fallait filmer une scène ! Le moment du montage est essentiel, il donne une nouvelle distance. Je crois que les films comme la pensée se fabriquent dans des allers et retours. Et pas dans la logique éco-technique A-B-C. Rien n'est jamais donné qui puisse être saisi en une fois si on veut traiter de l'humain, et non de l'information sur l'humanité.

### **Bibliographie**

1977 - Castel, Robert, *L'ordre psychiatrique*, Éditions de Minuit, Paris

1990 – Certeau (de) Michel, *L'invention du quotidien*, t.I, *Arts de faire*. Ed Gallimard, Paris.

1968 - Goffman, Erving *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*. Traduit de l'anglais par Liliane Lainé. Présentation de Robert Castel. Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Le sens commun ».

1979 - Hasford Gustav, *The Short Timers*. Harper and Row edition, USA - N.Y.

1977 - Herr Michael *Dispatches*, Publisher Pan MacMilan, London, United Kingdom

2011 - Latour (de) Eliane, *Malik Ambar*, Ed Steinkis, Pp 297

### **Photo – Filmographie**

1972 – Coppola Francis Ford, *Le Parrain*, [1975] USA  
Avec Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duval.  
Awards



Oscar du meilleur film, meilleur acteur.

1987 – Kubrick Stanley, *Full metal jacket*, [76'] USA  
Avec Matthew Modine, Arliss Howard, Vincent D'Onofrio  
Awards

Oscar du meilleur scénario

Latour (de) Eliane

2016 – Latour (de) Eliane, *Little Go Girls* [80'] France  
Worldwild -Visions du Réel, Festival international de Nyon  
Suisse, Compétition internationale.

2014 – Latour (de) Eliane, *Go de nuit, les belles oubliées*  
Sélection Paris 2014 – Maison européenne de la photo  
• Exposition de photos. Maison des métallos, Ville de Paris.

2011 – Latour (de) Eliane, *Go de nuit, les belles retrouvées*.  
• Exposition de photos. Maison des métallos, Ville de Paris.

2006–2009 - Latour (de) Eliane, *Après l'Océan* [108'] France  
Avec Frazer James, Marie Josée Croze, Djédjé Apali  
Worldwild - Berlinale, Panorama.

2000 - Latour (de) Eliane, *Bronx-Barbès* [110'] France  
Avec Loss Ousseini, Tony Koulhei  
Worldwild-Festival de Locarno - Compétition internationale.  
Awards

Mention spéciale du jury, Locarno

Grand Prix du Festival du Film français, Albi

Prix d'interprétation masculine à Anthony Koulehi et  
Loss Oussen, Albi.

Nominé au Prix Cyril Collard

1993 - Latour (de) Eliane, *Contes et Décomptes de la cour* [97']  
France  
Worldwild - Berlinale, Forum

Awards

Prix Georges Sadoul, Paris  
Gold Hugo Award, Festival de Chicago  
Prix des Bibliothèques de France, Cinéma du Réel, Paris

1989 - Latour (de) Eliane, *Le Reflet de la vie* [58'] France  
Worldwild -Festival du Cinéma du réel, Paris

Awards

Prix de la qualité, CNC

2003 - Meirelles Fernando, *La Cité de Dieu* [88'] Brésil  
Avec Alexandre Rodriguez, Leandro Firmino

Awards

Oscar du meilleur réalisateur

2018 – Ott Marion, *De Braises et de cendres*, [70'] France

2019 – Viver Lucie, *Sankara n'est pas mort*, [90'] France

Awards

Prix à l'aide de la post production, Festival de Belfort

---