

## ENTRETIEN AVEC ANNE TOUSSAINT, LES YEUX DE L'OUÏE

« Les quatre saisons sont les vôtres et s'écoulent au rythme et aux couleurs du temps. Nos saisons ne sont qu'au nombre de deux. L'été est le temps où les parloirs sont désertés par les familles parties en vacances, où la chaleur oppressante nous accable dans la promiscuité de nos neuf mètres carrés. L'hiver et son cortège de jours gris et froids est à l'image des murs qui nous entourent. L'hiver et le colis de cinq kilos de bouffe. Comme si ces cinq kilos avaient le pouvoir d'assouvir toute une année de privation, de faim et d'envies. Je ferme les yeux, les ouvre sur une saison qui n'appartient ni à vous, ni à un quelconque pouvoir. Une saison qui reconstruit les vérités. La cinquième saison. Notre saison. »

Abdelaziz Diego Gaouaou, *La cinquième saison*, les yeux de l'ouïe, 2004

**Comment se sont déroulés les premiers ateliers vidéo que tu as donnés en prison ? Comment s'est construite ta méthode de travail, si méthode il y a ?**

Ça fait quinze ans que je travaille en prison, et j'y suis entrée par hasard. Il n'y avait rien de prémédité. Un copain qui faisait un ciné-club à la maison d'arrêt de Metz m'a proposé de participer à la fabrication d'un court-métrage, un été, avec des détenus. Le studio de tournage se trouvait dans la prison bien sûr, mais à l'écart, dans des ateliers de travail. Et le film ne parlait pas du tout de problèmes de prison, mais des relations entre le spectateur et la télévision. A l'origine, je n'ai donc pas senti tout de suite le poids de la prison, et je ne suis pas rentrée en prison en ayant des préoccupations sur la prison, ni en étant confrontée à des gens qui en avaient.

Après il y a eu le projet des centres de ressources audiovisuelles en prison et mon copain m'a proposé de prendre ça en charge. Là, je suis rentrée dans un autre univers. Le studio était à l'intérieur de la prison, sous surveillance, et j'ai vraiment senti que j'étais en détention. Il fallait s'occuper du canal interne, et moi je n'avais pas envie d'être le service audiovisuel de l'administration pénitentiaire, diffuser des infos etc. Alors, je me suis demandée ce qu'on pouvait passer sur un canal interne pour que ce ne soit pas une boucle, que le prisonnier dans sa cellule ne se retrouve pas confronté uniquement à des images de prison. Que filmer ? Comment alimenter l'acte de création des détenus au-delà du lieu de la prison ? Car en prison, il n'y a pas grand-chose à filmer, c'est monochrome, tout le temps les mêmes décors.

Et là je me suis penchée vers l'art vidéo, que je découvrais en même temps que je le faisais découvrir aux détenus, car moi, j'avais plutôt étudié le cinéma classique à l'université, Jean Renoir, etc. J'ai alors fait la tournée des festivals pour découvrir des films. On a commencé à faire des projections collectives ouvertes au public, où venaient des étudiants des Beaux-Arts et de la fac de cinéma qu'on avait invités. Et je me suis vite aperçue que c'est en regardant des films que l'envie d'en fabriquer venait. Voir de nombreuses propositions différentes, ça permet de construire le regard. Ça permet aussi aux personnes qui n'ont pas une culture de l'image de se décomplexer et de s'autoriser à faire des choses qui sortent des schémas télévisuels ; des choses décalées. Et par ce biais à dire des choses d'eux-mêmes. Je m'étais aussi rendue compte qu'en prison la poésie était très présente, que les détenus en lisaient beaucoup. Et j'avais l'intuition qu'elle pouvait être présente également sur le plan des images, aider à accéder à une écriture libre.

A la Santé, je suis d'abord venue travailler comme programmatrice pour le canal interne. A partir de là, je me suis plus tournée vers le documentaire. Car si l'art vidéo est très intéressant comme outil dans le cadre d'un atelier de réalisation lié à la fabrication d'un film, il est beaucoup plus difficile à programmer et à justifier devant les autres détenus qui peuvent parfois avoir du mal à comprendre de quoi il s'agit.

Surtout, à la Santé, d'emblée, les désirs de programmation portaient plus sur des sujets de société (et moins sur des choses formelles), avec une envie forte de les faire partager à la communauté des détenus. Donc le documentaire s'est imposé.

**Comment ça se passe quand un détenu arrive pour la première fois à l'atelier ?**

A chaque fois qu'un nouveau détenu ou groupe de détenus arrive, il y a une remise en question de la « ligne éditoriale » de l'atelier. Il y a toujours un désir fort du détenu qui arrive de coller aux désirs de la communauté des détenus. Donc il y a souvent une discussion assez ferme sur les raisons pour lesquelles on ne passe pas du cinéma commercial (des trucs sur Mesrine, Scarface etc.). Et j'ai toujours tenu bon, me disant qu'avec le temps, ça passerait. Et effectivement, ça marche. Même si en maison d'arrêt, c'est compliqué parce que ça tourne beaucoup et qu'il faut toujours réexpliquer, les gens qui restent un peu comprennent notre travail. Moi j'ai toujours voulu considérer le détenu avant tout comme une personne, qui pense, qui a des émotions, une sensibilité.

**Comme si tu t'occupais d'une chaîne du service public, qui respecte ses téléspectateurs**

Oui, même si c'est compliqué pour eux la programmation du canal – Thierry Garrel (responsable du documentaire sur Arte), il n'est pas en contact tous les jours avec ses téléspectateurs, eux si. L'idée c'est aussi qu'ils expérimentent réellement ce que c'est que le travail de programmation. Ce n'est pas seulement

# MANÉGI

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

# 7

10 décembre 2004

mettre une cassette dans un magnéscope, c'est toute une démarche : visionner dix films pour en diffuser trois, envoyer un courrier à la boîte de production pour demander l'autorisation de diffusion etc. Et s'il faut payer, on paye, il y a un budget pour ça. Le faire dans la légalité, c'est valorisant pour eux, c'est aller vers une professionnalisation du métier de programmateur. C'est pas parce qu'ils sont en prison qu'on doit leur donner les films gratuitement. Et puis, dans le travail de programmation, il y a aussi un rapport au temps social. En prison, hormis la promenade et les repas, il disparaît. Les dates, les saisons, les semaines, les jours, ils oublient. Là, il faut assurer la programmation mensuelle.

**Comment se fabriquent les films, comment se déroule le travail ?**

D'abord, en tant qu'intervenant c'est important de ne pas être dans la compassion. Il y a une place particulière à prendre, il faut que la personne qui vient ait un projet fort à défendre, pour ne pas tomber dans un rapport compassionnel avec le détenu. Il faut savoir ce qu'on vient y faire. Moi je ne viens pas y faire du travail social, je viens y faire du cinéma.

Et d'ailleurs c'est la prison qui m'a permis de développer ma propre écriture cinématographique. Par exemple, une chose bête, travailler sur le plan fixe. Tout simplement parce qu'un mec en taule peut rester une heure à regarder un truc sans bouger.

Sinon, je les écoute beaucoup au moment où on est dans la conception du film, et je leur fais des propositions cinématographiques par rapport à ce qu'ils veulent dire. Après ils acceptent ou pas. L'atelier pour moi, c'est un espace de résistance par rapport à l'enfermement. Dans un premier temps, les rapports dans l'atelier ne sont pas liés à la détention, mais au cinéma.

**C'est important d'ouvrir cet atelier à l'extérieur, à la société ?**

La prison pour moi c'est un lieu où il y a vraiment de la pensée et c'est le lieu de l'immobilité. Ce qui m'a frappé, c'est de voir à quel point de ce lieu immobile on pouvait regarder le monde. Et de ce regard sur le monde depuis la prison, il y a vraiment une leçon pour l'ensemble de la société. D'un lieu d'exclusion, la prison pour moi devenait alors un lieu d'inclusion. Et si j'ai accepté le travail avec les étudiants de Sciences-Po, c'est toujours l'idée d'amener un élément extérieur pour pouvoir donner à penser la prison autrement, et pas d'être dans le spectaculaire du prisonnier, de la prison. L'important c'est qu'il y ait une rencontre, une confrontation, pour que naisse un dialogue.

## Oui, et on voit très bien dans *Fragments d'une rencontre que de cette rencontre se développe une réflexion collective, circulaire, « sans auteur unique »*

Moi, j'ai toujours pensé que je n'avais aucune légitimité spécifique en tant que réalisatrice extérieure à filmer en prison. Ce qui m'intéressait, c'est comment au niveau cinématographique, on peut transmettre l'expérience de la prison. Ce dont je me suis très vite aperçu, c'est qu'il n'y a pas une seule image de la prison, mais autant que de détenus. Il y a 65 000 détenus, et 65 000 manières de vivre la prison. Alors, j'avais plutôt envie de donner des expériences de la prison, et la seule manière, c'est que les gens eux-mêmes filment, prennent la caméra. C'est ça qui m'intéresse, ça a même remis en question chez moi la notion d'auteur. Le cinéma, c'est très hiérarchisé, ça peut presque s'apparenter au fonctionnement d'une prison. Il y a le metteur en scène, les assistants etc... tout le monde est au service de quelqu'un. Moi j'avais envie de casser ça. Et je me suis dit, si on est dans un rapport surveillant/surveillé, peut-être que le cinéma peut inverser ça et que ceux qui sont surveillés peuvent regarder à leur tour, donner leur point de vue. Et pour ça, il faut qu'ils tiennent la caméra.

### Expérimenter un travail comme une expérience de création collective.

Oui, ça s'est élaboré dans le temps, avec l'expérience. J'étais incapable de donner des ordres comme un metteur en scène. Je cherchais plus une sorte de liberté. Au sein de l'atelier, tout est toujours mis en discussion. Ils ont le droit de refuser nos propositions. C'est des allers-retours, un mélange de sensibilités. Mais le désir vient toujours d'eux, et à partir de ce qu'ils ont envie de dire ou de montrer, on travaille ensemble. Moi ce qui m'intéresse, c'est qu'à un moment donné, ils fassent vraiment des choix artistiques. En même temps, il va de soi que c'est pas parce qu'ils sont prisonniers que je trouve leurs idées formidables. Au début ils peuvent parfois être paresseux artistiquement, et au fur et à mesure du travail, ça s'affine.

### Est-ce que tu as des projets qui iraient dans le sens d'une professionnalisation plus grande des détenus, d'une véritable structure de réinsertion par le cinéma ?

Sans user de grands mots, nous voulons pour l'instant simplement essayer de mettre en place un système de validation des compétences acquises au sein de l'atelier, afin que les détenus, une fois sortis de prison, puissent faire état de leur savoir au sein de la société en général et du métier en particulier.

C.P et B.Mév.

## S É L E C T I O N F I L M S L O N G S

### CLOSED DISTRICT, PIERRE-YVES VANDEWEERD

2004, 55 min, Belgique

Le périmètre clos dont parle le titre de ce film est une région du Sud Soudan qui subit depuis 30 ans une guerre civile parmi les plus terribles qu'ait connues l'Afrique, opposant des groupes armés rebelles au pouvoir de Khartoum. L'explication du bouclage de cette zone, vient à la toute fin du film et participe pourtant de sa genèse. Si Pierre-Yves Vandeweerd décide aujourd'hui de monter ces images recueillies presque dix ans auparavant, c'est que des événements l'obligent alors à le faire. Des événements qui sans doute lui ont rappelé les paroles de ce chef rebelle qui lui disait à cette époque là « Soyez notre porte-parole, soyez notre témoin ». Depuis, comme on clôt un chapitre ou une affaire, comme on ferme des volets pour éviter les regards curieux, le problème du Sud Soudan a été classé sous les intérêts de sociétés pétrolières internationales prospectant la région. Alors, exit les associations humanitaires, les ONG occidentales, exit les associations chrétiennes, exit les journalistes, on ne verra plus rien des villages brûlés et de la population massacrée. Et pourtant P-Y Vandeweerd, malgré son ignorance de la langue des gens qu'il a filmés, avait su voir. Dans tous les visages, dans les voix, dans les gestes, il n'avait vu qu'une seule chose: la mort. Avec un immense recul sur ses propres images, le cinéaste s'est attaché à la description de cette emprise de la guerre sur les habitants d'un village de la région : Mankien. Interrogeant sa propre place de cinéaste occidental filmant les conflits, il instaure un dialogue entre les images qu'il n'avait pas pu monter et une voix off personnelle et honnête.

J'ai dit malgré son ignorance de la langue mais peut-être devrais-je dire « grâce à elle ». Les plus beaux moments du film sont en effet dus à cette incompréhension. L'homme derrière la caméra ne saisit pas les mots qui sont prononcés devant lui. Son regard ne peut porter un jugement sur des paroles qu'il ne comprend pas. La caméra ne tremble pas, ne réagit pas aux mots qui sont prononcés, au contraire, elle s'attarde en gros plans sur des visages qui pourtant sont en train de lui hurler au visage toute la haine et toute la violence que peuvent causer des guerres si longues. Comme Rouch avait filmé dans les *Maîtres Fous* ces nouveaux rites qui exprimaient la violence symbolique de la colonisation et le poids de l'oppression sur ceux qui la subissaient, Vandeweerd filme également des rites témoins de ces changements, témoins du fait que la guerre ne tue pas seulement des hommes, elle tue également des cultures. A Mankien les paroles des chansons d'amour ont changé, les rites se sont adaptés, le rapport entre les

hommes et les femmes s'est transformé, leur vision de la vie et surtout celle de la mort ont évolué. Au Soudan, dans cette zone « protégée », derrière les paravents montés par l'Occident pour dissimuler son infâme appétit, c'est l'Humanité que la guerre assassine.

T.D

## E S P A C E D I F F U S I O N

### ATILA EN PAYS DE COCAGNE, GWÉNOLÉ LIVINEC

2004, 52 min, Venezuela

Dans les années 80, *Spirou Magazine*, revue de bandes dessinées, faisait paraître dans ses pages les aventures de *Archie Cash* : un aventurier aux airs de Charles Bronson, évoluant dans un Amérique du Sud dangereuse et excitante. *Atila en pays de Cocagne* nous offre, pour de vrai, un Archie Cash ressemblant à Jean-Claude Van Damme période *Hard Target* : Atila, ex-trafiquant de drogues, ex-taulard, et aventurier. Ce film s'apparente alors à une bande dessinée pour garçon, violente et bariolée, pleine de seconds couteaux aux regards mauvais, de péripéties rocamboliques, et d'amitié virile. La jubilation évidente avec laquelle le cinéaste, partant à l'aventure, s'attache aux pas de son personnage pour documenter sa vie tumultueuse est pour le moins communicative, tout comme l'est la sérénité souriante avec laquelle le brave Atila raconte ses expériences violentes. C'est la bouche entr'ouverte et l'air incrédule que le spectateur les recueillera, submergé soudain par le souvenir de ses rêveries d'enfant, pittoresques et dangereuses, que ce film réactive avec une joyeuse bonne humeur.

J.C

## R E G A R D S C O M P A R É S

### GODARD PARLE DE MOI, UN NOIR

André Bazin disait un jour que le plus beau film du monde c'était l'expédition du Kon-Tiki, mais que ce film n'existait pas, et qu'il ne serait jamais tourné, parce que tout simplement, il ne l'a pas été. En attendant *India 58* de Roberto Rossellini qui nous montre pourquoi et comment un tel film est encore possible, voilà *Moi, un Noir*, ex-Treichville, deuxième long-métrage de Jean Rouch, qui met déjà pas mal de points sur les « i » de toutes les idioties de la production cinématographique actuelle.

*Moi, un Noir* est, en effet, le plus audacieux des films en même temps que le plus humble. C'est fichu comme l'as de pique, mais d'une logique à toute épreuve, car c'est le film d'un homme libre, au même titre qu'*Un Roi à New York* de Chaplin. *Moi, un Noir* c'est un Français libre qui pose librement un regard libre sur un monde libre. C'est donc un film qui n'est en tout cas pas produit par Raoul Lévy. Le metteur en scène de l'admirable *Jaguar* ne traque pas la vérité parce qu'elle est scandaleuse mais parce qu'elle est amusante, tragique, gracieuse, loufoque, peu importe. L'important c'est que la vérité est là. Il faut la prendre au bond quand Mlle Dorothy Lamour (petite putain qui ravirait Norbert Carbonnaux) gambade tendrement sur la lagune d'Abidjan. Il faut la prendre au mot la vérité, quand elle sort de la bouche de Lemmy Caution, agent fédéral américain et chômeur à Treichville quand il attend les filles à la sortie de l'église ou apprend à Petit Jules pourquoi la France a perdu la partie en Indochine dans un discours mi-Céline, mi-Audiberti, mi-rien du tout en fin de compte. Car les discours de Jean Rouch et de ses personnages (dont la ressemblance avec des personnages ayant existé ou existant encore n'est absolument pas fortuite), ces discours sont neufs et purs comme la *Vénus* de Botticelli, comme le Noir jaillissant de l'onde dans *Les Statues meurent aussi*.

Cinéma nouveau, dit l'affiche publicitaire du film. Elle a raison. *Moi, un Noir* est cinématographiquement moins parfait que bien d'autres films actuels, n'empêche que sur les intentions, il les rend tous, non seulement inutiles, mais pire : presque odieux. Jean Rouch, d'ailleurs est en constant progrès. Il devine aujourd'hui que le reportage tire sa noblesse d'être en quelque sorte une quête d'un Graal qui s'appelle mise en scène. Il y a aussi dans *Moi, un Noir* quelques mouvements de grue que ne désavouerait pas Antony Mann. Mais ce qui est beau, c'est qu'ils sont faits à la main. En résumé, en appelant son film *Moi, un Noir*, Jean Rouch qui est un Blanc, tout comme Rimbaud, déclare, lui aussi que *Je est un autre*. Son film, par conséquent, nous offre le Sésame-ouvre-toi de la poésie.

JLG ( in Arts, « Etonnant », n° 713, 11 mars 1959 )

Équipe : Mehdi Benallal, Jean Chat, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thomas Donadieu, Aminatou Echard, Yann Le Nagard, Boris Mélinand, Briec Mével, Camille Plagnet, Isabelle Zyserman

Avec la participation fortuite de Jean-Luc Godard

maneci@no-log.org