

*Comme on regarde
le monde, on le construit*

Mémoire de
Yves Bourget

Réalisé dans le cadre d'une
Validation des Acquis de l'Expérience

Master professionnel niveau 2

D. A. S. I.

"Diffusion des Arts
et des Savoirs par l'Image".
Université Lumière-Lyon 2

Sous la direction de
Rémi Fontanel

Année universitaire 2008-2009

À tous ceux dans la bienveillance desquels je me suis reconnu, et dans le regard desquels je me suis construit.

En particulier :

Mes parents qui n'ont cessé de croire en moi,
Ma sœur qui m'a ouvert la voie,
Ma femme qui m'accompagne et me soutient,
Mes enfants auxquels j'offre cette *transformation de la fatalité*.

À l'intelligence des Hommes, celle qui crée le dialogue, abolit les frontières, et dont le dispositif de Validation des Acquis de l'Expérience est un reflet.

Sommaire

Préambule

Introduction

- 1. Avec des difficultés, celles de jeunes, faire des films.*
- 2. Parce que l'art me sauva.*
- 3. Les enfants disent « Je ».*
- 4. Des films sur l'art*
- 5. L'expérience de Firminy.*
- 6. Le réel comme œuvre*
- 7. Un contre-exemple édifiant.*
- 8. Au bord du lac, au bord du vide*
- 9. Sensible*
- 10. Le jazz créé par ses amateurs-mêmes.*
- 11. Un défi poétique*
- 12. L'art pour l'art et pour l'homme*
- 13. Entre chien et jeu de quilles*
- 14. Le bonheur.*
- 15. Une émotion*
- 16. Un rêve de cinéma, ou comment faire un film ?*

Conclusion

Annexes

Préambule

J'ai essayé de livrer là, dans ce texte, des éléments de mon expérience de réalisateur de documentaires de création, autour des thématiques que j'ai choisies – ou qui m'ont choisi : l'art tout d'abord, puis sa conjugaison par la société et enfin la société, dans sa dimension créative. En parallèle dans un premier temps à ce travail, puis de plus en plus en convergence, ici je parle de mon engagement dans des dispositifs d'éducation à l'image et d'action culturelle. C'est dans cette dernière dimension que « le social » a rejoint mon travail d'auteur.

Je livre aussi des éléments du nécessaire cheminement intérieur, dans son interaction avec un parcours professionnel. Un chemin sur lequel j'ai rencontré la parole d'un peintre chinois du XVIIe siècle, Shitao : « Apprendre à peindre, c'est apprendre à être ». Je l'ai relevée comme une vérité dans le projet d'un travail d'auteur et dans un désir de transmettre, d'éduquer, de partager.

Introduction

Je prépare actuellement un film, documentaire de création, qui articule les questions de la délinquance et de la déportation. Ce film s'intitule provisoirement, *La bouche des enfants*. Ce titre évoque, bien évidemment le dicton « La vérité sort de la bouche des enfants » mais aussi la figure de l'ogre. La vérité sort de la bouche des enfants parce que le film souhaite que la réponse quant à la question de la délinquance, son approche et ses solutions viennent des enfants eux-mêmes, de ceux qui sont directement concernés par cette réalité, de ceux qui volent, sont violents, que l'on interpelle, prend en charge, incarcère parfois.

La figure de l'ogre prend en compte la fatalité de ce genre de parcours, la dimension initiatique¹, l'abîme auquel l'enfant, l'adolescent se confronte au travers du comportement délinquant, le gouffre qui l'absorbe inéluctablement dès lors qu'il enchaîne l'exclusion scolaire, le désœuvrement, la rue, la prison. Un processus qui absorbe, digère et recrache son identité. A l'image de l'ogre du conte, celui vers lequel la nécessité pousse le Petit Poucet.

Comme dispositif narratif de ce film, la mise en regard de jeunes incarcérés dans l'Établissement Pénitentiaire pour Mineurs de Meyzieu dans le Rhône et Stanislas Tomkiewicz, un des penseurs essentiels de la question de la délinquance.

Stanislas Tomkiewicz fut pédopsychiatre. Il exerce une vingtaine d'années dans un centre pour enfants en difficulté de Vitry avant de devenir directeur de recherche à l'INSERM où il dirige et publie d'importants travaux sur les questions de la délinquance, de l'enfance en difficulté, de la maltraitance².

Incontestablement, la pensée de Tomkiewicz tire sa force de sa propre histoire d'enfant du Ghetto de Varsovie, déporté adolescent dans le camp de Bergen-Belsen³.

¹ C'est Boris Cyrulnik qui, lors des repérages de ce film, m'éclaire sur la dimension initiatique de la délinquance. Il me dira aussi que c'est un processus d'intégration qui dit la folie de la société et non celle des jeunes.

² Il est à noter que Stanislas Tomkiewicz est à l'origine du concept de maltraitance institutionnelle.

³ *L'adolescence Volée*, le livre de Stanislas Tomkiewicz rend parfaitement compte de sa pensée et de l'enracinement de celle-ci dans l'histoire de son enfance.

1. Avec des difficultés, celles de jeunes, faire des films.

Ce projet de film, *La bouche des Enfants*, trouve son origine dans le fait que depuis plus de vingt ans, je travaille avec des jeunes en difficulté, fait des films avec eux.

Dans les années quatre-vingt, quand les banlieues se sont embrasées pour la première fois, notamment aux Minguettes, je fais partie des artistes que l'on « mobilise » pour faire face à cette explosion, aussi nouvelle qu'inattendue. Je me retrouve seul, à Vaulx-en-Velin avec un groupe de jeunes. Nous devons faire un ou des films ensemble. Cette activité est mise en place par la municipalité, en partenariat avec le *Ministère de la Jeunesse et des Sports*. Aucune réunion préparatoire, aucune réflexion globale, aucun objectif. Je fais partie d'un dispositif éprouvée : « On met un artiste en présence de jeunes des banlieues, et on regarde ce que ça fait... ».

En fait, l'explosion des jeunes de ce qu'on appellera plus tard « les quartiers » est tellement nouvelle et inattendue qu'elle laisse tout le monde désarmé, sans stratégie...

D'où vient alors l'idée d'envoyer des artistes comme « pompiers » ? En caricaturant - assez grossièrement - je dirais qu'à l'époque, la réflexion se limitait à l'équation suivante : « Les jeunes sont « turbulents », faisons leur faire des films, pendant ce temps, ils se tiendront tranquilles. On devait se dire aussi : « Faire un film pour un jeune - qui plus est démuné - c'est chouette ! Alors après, il sera reconnaissant envers la société de ce *sucre d'orge* et ne lui en voudra plus ». Fin de la réflexion sur le sujet, ou à peu près.

En ce qui me concerne, à l'époque, ma conscience sociale est limitée ; mon engagement politique est en sommeil. Dans les années quatre-vingt, l'euphorie des années Lang, en tant qu'artiste on ne se soucie pas trop du monde que l'on construit. On imagine le bonheur sous la forme d'une réussite personnelle, essentiellement matérielle : un bel appartement, une grosse voiture pleine de jolies filles...

À l'époque, ma préoccupation est essentiellement esthétique : faire du beau pour exhiber mon « talent ». C'est une « démarche » difficile. Je réussis très moyennement. Aussi, ces actions en banlieue me permettent *de mettre du beurre dans les épinards, voire des épinards tout court*.

Ces actions auprès des jeunes, vont accompagner assez régulièrement mon travail de réalisateur. Et, peu à peu, elles vont prendre du sens. D'abord, je vais m'intéresser au travail que nous allons faire ensemble. Ce travail me permet d'aborder la question de la fiction, de la mise en scène au cinéma, de la direction

d'acteurs. Peu à peu, je vais me rendre compte que ces enfants, ces jeunes, ont véritablement quelque chose à raconter, une réalité, un imaginaire, une parole, une nécessité de dire « Je ». J'aime les films que nous faisons ensemble, j'aime travailler avec eux. Je m'attache à leur univers. Peu à peu, je vais identifier une Cause au travers des difficultés de ces jeunes ; je vais souhaiter participer à cette cause, m'y engager.

2. Parce que l'art me sauva.

Des années plus tard, en écrivant le dossier actuel sur « La bouche des enfants », je vais me rendre compte que cet engagement auprès des enfants en difficulté, le fait de partager leur cause n'est pas tout à fait dû au hasard. Dans ce travail d'écriture, les difficultés de ma propre adolescence vont refaire surface. J'ai mis du temps à les identifier, les mettre en relation avec ce travail avec les jeunes des quartiers dans la mesure où ma violence se manifestait de manière diamétralement différente à la leur. Ma violence, celle de mon adolescence, a toujours été tournée contre moi-même. Même si elle était l'expression d'une souffrance, d'une révolte, d'une mise en cause du monde et des adultes, de la génération dominante et des dirigeants ; mon éducation, ma condition petit-bourgeoise, ma propre histoire, m'ont toujours conduit à tourner ma violence contre moi-même. Principalement au travers d'un manifeste et très précoce usage des drogues et d'un réel attachement à la fréquentation des bandits (on allait beaucoup au *trou* dans mon entourage...).

Dans ce contexte, cette histoire, face à ce malaise qui se déclara aux environs de ma quatorzième année, une chose m'a sauvé : l'art. Encouragé par les prémices du propre parcours artistique de ma sœur, Marie⁴, je m'intéresse à l'art, à ses pratiques, m'en approche. Je suis à l'époque en difficulté scolaire. Je m'engage dans la compagnie de théâtre du Lycée⁵ qui monte *Intermezzo* de Giraudoux, une pièce dans laquelle il est dit que la meilleure des notes c'est le zéro parce que c'est le nombre le plus proche de l'infini.

Par cet engagement, les résultats artistiques que j'en récolte, le regard de l'institution à mon sujet se transforme. L'attention qu'on me porte est différente. Ou plutôt, on me porte une attention. Ma stratégie jusque-là pour faire face à mes difficultés était de me faire oublier. En jouant, au théâtre, j'existe. On fait

⁴ Marie Bourget a conduit depuis une carrière internationale d'artiste contemporain : http://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Bourget

⁵ À l'époque, la distinction collège/lycée n'existe pas. Il s'agit d'un seul établissement qui va de la sixième à la terminale. Un fonctionnement qui m'a permis de rejoindre en quatrième la troupe de théâtre, animée par les premières et les terminales.

attention à moi. Je vois bien que le regard qu'on me porte est devenu bienveillant, sinon attentif, voire espérant, quant à mon cas. En classe, on prend mon avis, on m'écoute, on m'encourage. Dans les couloirs, on m'offre des sourires. Je suis. Des camarades recherchent ma compagnie. Même aux yeux de mes propres parents, je me suis révélé. On parle de ma « performance » aux convives lors des apéros et des diners... Je me suis *illustré* au sens littéral du mot : j'ai développé une image, une identité.

D'autre part, avoir surmonté les obstacles de ce - même modeste - défi artistique, me donne du courage. Je sais que je peux. Avoir vécu avec d'autres une aventure me donne confiance dans le collectif. Je sais qu'avec les autres, je suis capable⁶. Au-delà, l'expérience du collectif est une véritable expérience existentielle. Je découvre le faire ensemble, le partage, la solidarité, la connivence, la complicité : je me sociabilise.

Cette même année, lors de mon premier voyage à la Capitale, mon père emmène la famille voir un spectacle qui l'a enthousiasmé : Hair. C'est dans ce vieux théâtre à l'italienne de la porte St Martin. J'arrive de ma province profonde. J'écarquille les yeux. Sur la scène toute une bande de jeunes gens chevelus et enthousiastes. À un moment, dans le plus pur style du théâtre de l'époque (« on fait participer le public ») une comédienne me prend à partie. Je suis tout d'abord troublé mais c'est à cet instant précis que je prends ma décision, au fond de mon cœur : « Je serai comédien ! »⁷.

C'est au même moment que les problèmes avec la drogue vont survenir. Les difficultés scolaires par ailleurs ne vont pas s'arranger. Le mal était trop profond. Mais je suis convaincu que si j'ai pu traverser toutes les années qui ont suivi, les difficultés de ce temps, c'est grâce à mes pratiques artistiques qui n'ont jamais cessé : Que ce soient le théâtre, la musique, le dessin, l'écriture, etc.. C'est aussi grâce à ces pratiques que j'ai pu pallier aux défaillances de ma scolarité. Le théâtre notamment fut une formidable école de la vie, une ouverture à un ensemble de paramètres culturels, voire scientifiques, ou techniques.

⁶ « With a little help from my friends » : Grâce à un coup de main de mes amis, pour reprendre un tube de ces années-là.

⁷ À la fin du spectacle, je franchis le pas, je monte sur la scène pour danser avec les artistes.

3. Les enfants disent « Je ».

En accord avec cette causalité (déterminisme ?), je me suis orienté, dès la mise en place de ce genre de dispositif, vers les ateliers de pratique artistique en milieu scolaire (dans les collèges et les lycées). Les débuts de ces dispositifs sont euphoriques, enthousiastes. Les élèves bénéficient d'un temps avec des moyens, et d'un accompagnement par des adultes souvent passionnés, pour faire des films. Ceci sans qu'il soit question d'apprentissage et surtout de notation. On est là pour fabriquer, pour créer. Pour visionner aussi, réfléchir, échanger, partager. Les cerveaux des jeunes et des enfants bouillonnent. Il en sort des scénarios qui leur ressemblent, des films que « eux seuls » peuvent faire. À nous d'éliminer les scories, les traces trop prégantes parfois qu'ont laissé sur eux un cinéma qu'ils reçoivent comme officiel, les *Blockbuster* américain. Bien que parfois, digérés, sublimés, par eux, ces productions mercantiles peuvent se transformer en beaux moments de cinéma, un cinéma nouveau, celui de cette génération⁸.

En participant à ces activités qui sont à la fois intra et extra scolaires, on se rend vite compte des vertus qu'elles créent, développent sur le plan institutionnel. Ces ateliers mélangent avec bonheur les élèves. Quels que soient leur condition, leur culture, leur niveau scolaire. Ce sont des lieux d'échanges. La parole, les points de vue se partagent. Autour des dynamiques de créativité qui sont au centre, il y a un vrai brassage social, culturel. Ici, on peut dire. Parce qu'on doit dire. La production d'un film, l'écriture d'un scénario suscitent des échanges de points de vue, d'expériences, de sentiments, d'émotions. Ici, les enjeux sont

⁸ Il est intéressant de noter que le terme *blockbuster* signifie littéralement *Qui fait exploser le quartier*. On s'est longtemps interrogé et s'interroge encore sur les liens qui pourraient exister entre la violence des jeunes des quartiers, celle qui les conduit jusqu'à la révolte et le cinéma dont ils sont consommateurs, les films d'action parfois ultra-violents américains. En 2003, une journée de réflexion a été organisée sur ce sujet par la Région Rhône-Alpes à laquelle j'ai participé. Lors de cette journée, Jacques Gerstenkorn est intervenu en présentant très justement un extrait particulièrement violent de « Le fond de l'air est rouge » de Chris Marker ; la séquence d'anthologie où exulte ce pilote américain survolant un coin du Vietnam et nous déclarant comme c'est génial de faire fuir les vietcongs avec des bombes au napalm et ensuite de les tirer comme des lapins pendant qu'ils cavalaient dans les champs ! Au regard de ce document, de son opportunité dans le débat, m'est revenu en tête cette parole de Primo Lévi : « Le fascisme c'est l'absence de pensée ». La violence au cinéma n'est pas un mal en soi. Il y a une grande différence si cette violence est au service de quelque chose, d'une valeur ; si elle est créative, si sa finalité est constructive. La violence des *blockbuster* est discutable parce qu'elle a pour but de séduire, de caresser les lascars dans le sens du poil, de les prendre par leurs points faibles, exactement comme le font les dealers. Comme le dit Claude Chabrol, il n'y a pas une grande différence entre les réalisateurs de ces films et les trafiquants de drogue.

totallement différents de ceux que l'on trouve et subit avec plus ou moins de bonheur, en classe. La non-notation, la non-compétition, l'aspect collectif, sont des *impératifs* inévitablement heureux sur le plan collectif et individuel. Dans ce cadre, un *dernier de la classe* a tout à fait l'occasion de briller et d'affirmer un talent. Il y a en tout cas une nécessaire connivence entre lui et le *premier de la classe*. L'un et l'autre seront attirés dans cette activité. Pour les mêmes raisons parfois ou peut-être différentes. Dans ce cas leurs raisons divergentes devront s'accorder, s'entendre, se compléter autour de leur même désir de faire un film⁹.

Sur un deuxième plan, en correspondance avec ce que j'ai vécu lors de mon enfance, le regard de l'institution va se trouver modifié vis-à-vis du jeune en difficulté qui participe à l'atelier. Il y montre qu'il peut s'engager, qu'il peut être volontaire, et surtout qu'il a du talent ! De même le regard du jeune vis-à-vis de l'institution se modifie. Il ne la perçoit plus comme exclusivement brimante ou répressive¹⁰. Puisqu'elle lui offre un espace de parole, de créativité, de valorisation. Le « premier de la classe » va lui aussi s'enrichir dans sa dimension sociale. Il va voir ce qu'il peut faire, échanger avec le « dernier ». Voir qu'en chacun il y a un potentiel dont il peut s'enrichir à l'opposé de toute tentation ségrégative. Il va s'humaniser, se sociabiliser, rompre l'enfermement dans lequel peut l'engloutir son excellence¹¹.

Les vertus de ce type de dispositif en milieu scolaire vont donc bien au-delà du rigoureux apprentissage d'une matière de plus : le cinéma. Sa vertu tient

⁹ Le moteur créatif de cette activité est sensiblement plus actif s'il y a pour le film ainsi produit une perspective de diffusion. C'est pour cette raison que j'ai été à l'initiative de la création du festival des « Inattendus » en 1997. Ce festival dans ses premières versions confondait des œuvres d'ateliers scolaires ou sociaux et des travaux parallèles, des friches, des éprouvettes et le jardin secret de réalisateurs *patentés*. Ma motivation était de donner une visibilité aux travaux des jeunes réalisés dans les ateliers pour que ces films rencontrent un public et de ce fait existent pleinement. Dans la première version de ce festival, ce principe de juxtaposition a pleinement fonctionné. Le retour des « professionnels » sur les films des jeunes était particulièrement intéressant, enrichissant, encourageant pour leur « vocation ». Le regard du grand public qu'apportaient les films des jeunes sur les travaux expérimentaux professionnels était déterminant pour les uns et les autres. Dans ses éditions suivantes, le festival a perdu cette dimension de mixité que je trouvais fondamentale. C'est pourquoi j'ai abandonné ce projet en cours de la 2^{ème} édition : <http://www.cineastes.net/dif/inattendus-1.html>.

¹⁰ Dans un Lycée dirigé par un proviseur particulièrement autoritaire, connu comme maltraitant, l'atelier s'est même révélé un espace d'échanges à ce propos et donc avec des vertus de mise à distance qui ont certainement évité des passages à l'acte réactifs, violents, contre cette personne, qui en avait déjà subi.

¹¹ À l'occasion de l'écriture d'un film sur l'Hôpital spécialisé du Vinatier, j'ai interviewé le Dr Furtos qui – dans le cadre de l'O. R. S. P. E. R. E. - réalise une recherche sur les souffrances psychiques liées à l'exclusion, notamment l'exclusion par le haut, en relation avec l'excellence. Cf. : www.orspere.fr

essentiellement à son principe de mise en action, de mise en œuvre. C'est pourquoi je ne peux que déplorer les récentes tentations d'en faire une matière de plus, un endroit supplémentaire où l'on apprend non par sa soi-même, par le collectif ou l'expérience, en éprouvant ; mais de manière verticale, encore une fois¹².

Surtout que par l'expérience, la pratique, l'assimilation du langage de l'image, du cinéma, se fait *fatalement*, inévitablement, naturellement. Quand on utilise ce langage, son intelligence se révèle et les connaissances qui y sont liées sont forcément acquises par l'utilisateur, le créateur. Il est vrai que cette acquisition peut se faire de manière inconsciente. C'est alors le rôle de l'intervenant ou de l'enseignant qui accompagnent l'atelier de mettre en évidence les principes que notre M. Jourdain utilise, met en œuvre pour faire son film. Le jeune (plutôt que l'élève) sera de son côté demandeur d'un savoir, d'une connaissance que peuvent délivrer ces mêmes adultes. Demandeur, dans la mesure où cela peut favoriser l'éclosion de son projet, son aboutissement. Pour être tout à fait honnête, en encadrant ce type d'activité, j'ai très souvent découvert le cinéma, appris sur lui.

Ces expériences diverses avec des jeunes m'ont permis d'élaborer une pédagogie structurée autour de l'expression de la personne. Mes différentes expériences artistiques, mon (très) bref passage dans la publicité, m'ont permis d'éprouver l'expression comme dimension essentielle de l'art. Dans le rapport avec un élève ou un étudiant, placer l'expression au centre du travail est difficile mais c'est une démarche extrêmement productive. Quand il a compris qu'il y a pour lui l'occasion de dire de faire savoir, d'exister, sa motivation émerge et agit comme un véritable aspirateur de connaissances. Pour un jeune, vivre un temps où il peut dire « je », formuler une pensée, la partager, constitue une réelle expérience personnelle, sociale, existentielle. Au-delà des connaissances qu'il peut acquérir sur l'image, son langage et son « pouvoir », c'est l'occasion pour lui d'un apprentissage à « être », avec soi, avec l'autre.

4. Des films sur l'art

Au début de ces activités avec les jeunes, mon activité d'auteur-réalisateur est immergée dans la question du film sur l'art, la sculpture notamment, sur les

¹² Lors de ce temps des ateliers de pratique artistique, le ministre de Claude Allègre ayant eu connaissance de notre travail dans un collège de l'Arbresle, m'a demandé une note sur celui-ci. J'ai transmis un texte dans lequel je fais valoir ces vertus constatées des ateliers de pratique artistique. Cf. note en annexe.

artistes. En effet, mes premiers travaux de réalisateur et ceux que je conduis jusque-là concernent l'art contemporain. Je fais aussi des films sur la musique (un portrait de Fred Frith pour la MCC de St Etienne) sur le Théâtre (un portrait de Françoise Maimonne). Et des films expérimentaux. Quant à l'art contemporain, je réalise un catalogue vidéo pour le centre Bonlieu d'Annecy (À propos de sculpteurs régionaux et à l'occasion d'un symposium de sculptures : Annecy Sculpture 81). J'ai eu aussi l'occasion d'un important travail sur Jean Tinguely, à propos de sa sculpture monumentale en forêt de Fontainebleau : *Le Monstre, le Cyclope ou la Tête*¹³. À la demande de la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture, j'écris un projet de film sur cette œuvre. En collaboration avec Pierre Restany et Alain Cuny qui accepte de jouer dans le film. Jean Tinguely meurt. Alain Cuny aussi. Mon projet est pris dans l'imbroglie d'une lutte de pouvoir menée par Pontus Hulten qui « miraculeusement » hérite des droits moraux sur l'œuvre de Tinguely et est en rivalité avec Pierre Restany. Quoique le Cyclope appartienne à l'Etat, que l'Etat soit commanditaire du film, qu'il approuve le scénario, mon film ne se fait pas.

Plus tard, je fais des films sur Anne et Patrick Poirier. J'en écris trois, j'en réalise deux, un diptyque : *Ex Voto* et *Souvenir*. À propos d'une installation réalisée par le couple sculpteur à Caen, pour le cinquantenaire du débarquement et de leur exposition au Museum Moderner Kunst de Vienne et au Centre d'Art Contemporain de Fréjus. À l'occasion des Jeux Olympiques de 1992, je réalise un film sur Ulrich Rükriem ; Pour le CAC de Fréjus et Euronews, je réalise un film sur Hans Hartung ; j'écris un projet sur ma sœur, Marie.

Mon histoire avec l'art contemporain est née d'une influence familiale et du fait que j'ai été moi-même au niveau de mon propre travail - qu'il s'agisse de la mise en scène de théâtre, de mes films - dans une recherche formelle, innovante, une expérimentation du langage, des codes, etc... En cela, j'ai pendant longtemps été plus intéressé par la forme que par le fond. C'est plus tard que j'ai rencontré le sens de cette parole de Victor Hugo : « La forme c'est le fond qui remonte à la surface ».

Je me suis donc longtemps – dans le cadre de la mise en image d'une œuvre artistique – concentré sur la question de la transcription à l'image de l'œuvre : comment donner une lecture cinématographique d'une œuvre qu'elle soit théâtrale (Répétition sur Françoise Maimonne¹⁴), musicale (Contre les bruits

¹³ Cette œuvre réalisée en collaboration avec Niki de St Phalle était baptisée *Le Cyclope ou le Monstre* par Tinguely et *La Tête* par N. de St Phalle.

¹⁴ Pour ce film, je me suis concentré sur le phénomène de répétition. J'ai tiré de ce phénomène un rythme pour le film, une cadence au travers de laquelle, j'ai restitué le travail du metteur en scène et de l'acteur donnant à travers cela des éléments de la pièce (Macbeth) et de l'approche dramaturgique et scénographique de F Maimonne.

mon bruit sur Fred Frith¹⁵) ou plastique (Tinguely) ? En cela, je m'attache à la forme sans m'impliquer aucunement dans le fond¹⁶.

C'est avec les derniers artistes avec lesquels je travaille, Anne et Patrick Poirier qu'au bout d'une dizaine d'années de travail ensemble je vais abandonner la question de la forme pour m'attacher davantage au fond. Parce que moi-même, je m'ouvre socialement, m'intéresse davantage au monde et au futur. Ainsi, j'entre en résonance avec l'engagement pour la paix, la mémoire, la sauvegarde de l'humanité, de son patrimoine, de Anne et Patrick. Autour de cette connivence vont se construire selon moi des choses plus intéressantes. Au travers de ce fond partagé, des films vont s'organiser avec plus de pertinence sur des œuvres, dans une complicité avec leurs auteurs.

Il est intéressant de noter que tant que je suis resté vis à vis de des artistes dans un rapport formel : faire des films qui correspondent dans leur forme à leur travail, ces films n'ont eu que très peu de résonance, leur écriture souffrant de cet aspect littéral, tautologique. Ils étaient redondants avec le travail de l'artiste.

Pendant longtemps je me suis dit qu'un film sur l'art a pour nécessité d'établir un lien avec l'œuvre. Peu importe ce lien s'il est fort. Autour de ce lien, le spectateur peut construire son propre lien avec l'œuvre. Le film devient alors une *passerelle*, grâce à laquelle l'œuvre peut être explorée par le spectateur¹⁷. Cette *passerelle* devient plus efficace, s'élargit en *viaduc* si le lien crée entre le film et l'œuvre se développe autour du propos ; si, dans le film, existe cette résonance avec la démarche exprimée dans l'œuvre. Grâce à cette connivence, le film et l'œuvre peuvent s'épouser et le film devient partie de l'œuvre. Il en est une extension qui en propose une lecture, non seulement de sa forme mais également de son propos. Cette extension invite le spectateur dans l'univers de l'œuvre présentée et de l'artiste qui l'a créée.

¹⁵ Pour ce film, je me suis appuyé sur l'aspect composite, instrumentalement hétéroclite, de la musique de Frith. Le film est une espèce de patchwork, de mosaïque, voire bric-à-brac d'éléments visuels divers apposé à une recomposition de la musique de Frith à partir des prises de vues réalisées lors de répétitions et d'un concert. Les images tentent d'établir une correspondance avec le son.

¹⁶ Dans ce questionnement sur la forme, quant à la sculpture, je m'interroge particulièrement sur la mise en mouvement d'une chose statique par définition.

¹⁷ C'est ce que réussi magnifiquement un auteur comme Jaubert que j'ai malheureusement découvert trop tard.

5. L'expérience de Firminy.

En 1993 Yves Aupetitallot¹⁸ organise une exposition internationale d'art contemporain dans l'Unité d'Habitation Le Corbusier à Firminy, *Project Unité*. Cette HLM construite par le Corbusier dans les années soixante est, à l'époque, pour moitié désaffectée. Pour des raisons obscures, toute l'aile nord (soit sept étages de quarante appartements : 280 logements) est vacante.

Le concept de *Project Unité* est de mobiliser le dernier étage (ou *Rue* selon la terminologie de Le Corbusier) et de proposer chacun des quarante appartements à un artiste européen ou américain. Libre à chaque plasticien d'investir le lieu comme il l'entend.

Un producteur me propose de faire un 52' pour France 3 avec le soutien du Ministère de l'équipement, un film intitulé *La 7^{ème} Rue*¹⁹.

J'accepte. À l'époque bien évidemment je suis mobilisé par l'aspect art contemporain du projet : rendre compte de l'événement, de sa dimension culturelle, de son envergure, de sa *multiculturalité*, de l'incongruité, singularité d'une exposition dans un lieu d'habitation, *l'innovation*²⁰ d'un tel projet...

Fidèle à mes habitudes, j'approche le sujet de manière très formelle. Je cherche, tâtonne, je filme un peu dans tous les sens, sans trop savoir ce que je cherche, pensant que peut être ce tâtonnement pourrait faire un film ; qu'il peut y avoir une correspondance entre ce tâtonnement et l'art contemporain, sa dimension expérimentale, innovante, fragile et hésitante parfois. Ainsi, je vais, je zappe d'un artiste à l'autre, fidèle à mon principe de patchwork.

Ça se passe mal entre la production et moi. Je suis malmené. Je sens que je ne réponds pas aux exigences de mes « chefs » ; qu'on est tenté de me remplacer. Je vois d'autres auteurs réalisateurs s'approcher dangereusement de mon périmètre de travail.

Les relations avec la production se dégradent. Je m'interroge. Je ne veux pas renoncer au projet même si les relations sont mauvaises. En d'autre temps, je l'ai fait, avec frustration... Cette fois je veux gagner, ne pas abandonner mon travail. Mon projet doit être plus fort que l'adversité. Il faut que je trouve une bonne raison, une raison essentielle de faire ce film.

¹⁸ Actuellement directeur du *Magasin* de Grenoble.

¹⁹ Je n'ai jamais adhéré à ce titre choisi par la production et qui selon moi ne dit rien. J'aurais préféré un titre comme « Vivre dans l'Unité ? »

²⁰ Bien sûr, le mot *Innovation* « n'existe pas ». Dans ce contexte, je trouve amusant d'inventer un mot, d'innover.

Tel que je l'ai conçu, il n'est pas assez fort. Mon approche formelle peut fonctionner avec un artiste, pas avec une quarantaine. Cela donne une suite de séquences dont les liaisons sont très faibles.

J'active le fond de mon film. Je commence à m'intéresser au lieu où se passe l'expo : une HLM Le Corbusier. Jusque-là, dans le contexte de ce film, l'architecte m'avait intéressé mais comme un artiste de plus, un quarante et unième, un parmi les autres.

A cette période, ma conscience politique se développe, mon implication dans le monde, émerge. Un point sur lequel je reviendrai plus tard.

Je me dis qu'il faut que mon film soit utile, qu'il apporte quelque chose, qu'il ne soit pas seulement beau, intéressant, il lui faut être bon, généreux, créatif lui-même, constructif, créateur du Monde.

Je vois alors que ce film peut apporter des éléments essentiels sur la question du logement social. Il peut faire progresser cette question, l'aider à trouver des réponses. Il faut que le film permette à des gens d'être mieux logés.

J'ai réalisé quelques interviews des habitants. Il se passe ici un phénomène unique : Les habitants sont attachés fortement à leur immeuble, ils s'y identifient parfois, s'appelle eux-mêmes les Corbus. Il y règne une vie communautaire manifeste. Pourquoi ?

La question de la délinquance commence à m'intéresser. Dans cet immeuble, il n'y a pas de problème de ce genre, pas de dégradation. Alors que dans l'HLM à cent mètres de là, ces problèmes existent. Deux réalités différentes sur le même territoire. Il y a dans *Le Corbu* un facteur de paix. Lequel ?

Ce faisant, j'ai trouvé le fond autour duquel, je vais pouvoir structurer mon film. La dynamique qui va me permettre de relier les quarante propos des artistes exposés. C'est cette question du logement social, de l'endroit où ça se passe, se passe l'exposition. Cette question va être mon fil rouge, celui qui va me permettre de déambuler dans le labyrinthe des couloirs et des appartements, d'englober ce territoire dans sa *vastitude*. Ce propos me permet d'aller bien au-delà du simple phénomène de l'exposition, d'englober sa diversité, la diversité des propositions artistiques. En fait, je m'appuie sur le même argument que les artistes qui viennent travailler là. Le travail in situ qui leur est proposé doit prendre en compte la question du logement social, de l'habité, de l'architecture et de la vie quotidienne.

En choisissant de promouvoir un logement social de qualité, de faire porter par le film une réflexion sur ce sujet, mon film joue le jeu. Il joue à égalité avec les œuvres présentées, ainsi permet de les réunir dans un même propos.

Porté par ce mobile, le film va à la rencontre de ce et de ceux qui peuvent le nourrir. Émergent naturellement, les artistes qui se sont le plus impliqués dans le propos, le prétexte, de l'expo ; ceux qui dans ce contexte ont le plus à dire. Ce ne sont pas forcément les plus connus. Mon propos permet de croiser les anciens et les nouveaux, les reconnus et les émergents.

Il en ressort une réflexion globale sur la question du logement social. Qui fait apparaître qu'au minimum une architecture de qualité doit être animée d'une intention²¹. On peut discuter l'œuvre de Le Corbusier, mais on lui reconnaîtra l'intention d'avoir pensé l'architecture et son usage par ses habitants. En un temps, l'aube des trente glorieuses, où le maître mots était d'offrir à tous : confort et salubrité. Dans cet après-guerre où l'on voulait sortir du cauchemar, où le contre-exemple paroxystique du crime nazi nous poussait à considérer – sinon le bonheur – la « *bientraitance* » de chacun.

Les témoignages des habitants, les événements usuels ou artistiques filmés, les interviews des artistes tout dans ce film converge autour de cette question : quelle architecture sociale offrir ?

Le film se termine par une citation : « Parce qu'il avait bâti sa maison avec soin, le loup ne put y entrer » Les 3 petits cochons. J'ai souhaité que ce film s'adresse en premier lieu aux habitants. C'est pourquoi, j'ai choisi une citation extraite d'un conte populaire. Pour que ce film leur appartienne de bout en bout. Ce qu'une citation savante aurait contrarié²². De plus cela correspond à l'humour que j'essaie d'entretenir dans mon travail²³.

Creuser ainsi les fondations de ce travail, de mon travail en général, m'aura permis de faire face aux tempêtes de production qui – en fait très peu sûre d'elle-même sur ce projet - jusqu'au bout m'a malmené ; a tenté de me remplacer.

²¹ On retrouve cette notion que la violence naît de l'absence ou d'un déficit de pensée qu'illustra Primo Lévy.

²² En même temps qu'émerge ma conscience politique, j'ai le souhait de m'adresser *au-delà d'une élite* ; d'être accessible de l'homme ordinaire, au minimum – par respect - de ceux que je filme.

²³ C'est une banalité de dire que l'on a pour modèle, pour maître, Charly Chaplin. Depuis vingt ans, comme un point de mire, son exemple guide mon travail. Son œuvre, modèle d'universalité, conjugue l'humour et la cause humaine, l'humanisme.

Ce film est distribué par *Heure Exquise* qui l'a désigné comme l'un des meilleurs documentaires culturels de l'année 1995.

6. *Le réel comme œuvre*

Dès qu'il est achevé, ce film est présenté aux habitants de l'immeuble Le Corbusier. La projection a lieu à Firminy dans une vraie salle de cinéma, sur grand écran²⁴. À la suite de cette projection, dans le réel, deux séquences du film vont interagir entre elles :

- Une séquence dans laquelle on voit une association de femmes habitants l'immeuble dans leurs activités, en l'occurrence en faveur des réfugiés bosniaques. Elles trient des vêtements et des dons qu'elles ont récoltés pour l'association Équilibre.
- Une séquence dans laquelle on fait la connaissance au travers d'images de sa vie quotidienne et d'une interview, d'une habitante de l'immeuble, épouse du gardien, nouvellement arrivée en France et à fortiori dans l'immeuble. Cette personne, Zahra, dans le film se révèle franchement charmante, à la fois discrète et chaleureuse.

J'ai su par la suite, en retournant sur les lieux récolter les impressions des habitants du « Corbu », ceux qui étaient filmés en particulier, que, suite à la projection et à la diffusion sur France 3, l'association de femmes avait pris contact avec Zahra et l'avait intégrée dans leur groupe et dans leurs activités, que d'une certaine manière « grâce au film », Zahra avait pu rompre son isolement !

En effet, Zahra, nouvellement arrivée, souffrait d'un isolement dans l'immeuble, sans que le temps de tournage sur les lieux m'ait permis de m'en rendre compte.

Cette expérience va être pour moi le point de départ d'une conscience essentielle de l'impact de la réalisation d'un film sur le réel qu'il souhaite restituer. Cette expérience va me permettre de prendre en compte le caractère avéré de ce phénomène et plus tard, dans des travaux à venir, de le mettre en œuvre : le

²⁴ La qualité des conditions de projection d'un travail fait avec des personnes est une autre chose à laquelle je tiens. Ce temps de restitution, où les personnes se voient sur un écran, doit pour moi se dérouler dans les meilleures conditions. Ces conditions accompagnent les efforts de valorisation que j'accomplis lors de la réalisation.

filmage d'une réalité la modifie. C'est un principe que je connaissais intellectuellement. Cette expérience va me permettre d'éprouver ce principe, d'envisager de l'activer (dans le bon sens si possible...), d'en faire un facteur supplémentaire de mon action de documentariste.

7. Un contre-exemple édifiant.

Je fis à cette époque une rencontre déterminante avec un auteur réalisateur de films, notamment documentaires, Leni Riefenstahl.

À l'occasion de la diffusion par Arte d'un documentaire de trois heures sur ce personnage déterminant de l'histoire de l'art, et malheureusement de l'histoire tout court, *Léni Riefenstahl, le pouvoir des images*²⁵.

Je connaissais auparavant Mme Riefenstahl, de nom et au travers de ses travaux photographiques sur la tribu des Noubas en Afrique. J'avais eu l'occasion de *compulser* son ouvrage sur ce sujet. Je n'avais jamais eu la curiosité de regarder ses films, *Les dieux du stade* notamment. De celui-ci j'avais entendu dire du bien en quelque sorte. Mais ni le sujet, ni ce qu'on m'en avait dit, n'avaient excité ma curiosité. Je ne connaissais pas au-delà, sa création au service de la propagande de Hitler, des nazis.

J'ai découvert en voyant ce documentaire cette sinistre dimension de l'« artiste».

Nota : On est tenté, quand on parle de Riefenstahl d'employer toujours le mot *artiste* avec des guillemets. Louis Sclavis que j'ai eu l'occasion d'interviewer sur le sujet a d'une certaine manière éludé d'un revers de main la question que pose Riefenstahl en considérant que pour lui, elle n'était définitivement pas une artiste. Lewis Carroll l'aurait baptisée « non artiste ». C'est ce qu'elle est pour moi et à ce titre devient un contre exemple intéressant, édifiant quant au rôle de l'artiste dans la société, les contours de sa mission.

Le documentaire, *Léni Riefenstahl le pouvoir des images* présente de larges extraits des films de la cinéaste, voués à la propagande du troisième Reich ; des films tels que « Le triomphe de la volonté », « Le jour de la liberté » dont pour certains les titres déjà sont édifiants. Dans ces films, on perçoit une forme de virtuosité dans le maniement de la caméra, la maîtrise des effets, l'utilisation du cadrage, de la lumière. Le tout au service de l'apologie de l'homme Aryen et du

²⁵ Un documentaire de Ray Müller. Diffusé par Arte en 1995.

national-socialisme. On note aussi qu'Hitler ou plutôt Gobbels, en tant que ministre de la propagande, a donné à Riefenstahl les moyens financiers de faire les choses bien. Une machinerie importante, impressionnante est au service de certains plans, de certains mouvements de caméra.

Le pouvoir des images présente aussi de longues interviews de Riefenstahl. Attaquée après guerre pour sa collaboration plus qu'active avec le régime, Riefenstahl a bâti sa défense en arguant que la politique ne l'a jamais intéressée et que l'art a toujours été son unique préoccupation. Son engagement aux côtés d'Adolf n'a été motivé, d'après elle, uniquement parce qu'il lui offrait les moyens de faire des images, des films selon son goût, selon son inspiration, selon sa vision certes, mais ceci dans un champ rigoureusement esthétique. Riefenstahl *serviteuse* du beau en quelque sorte²⁶.

Dans les interviews du *Pouvoir des images*, c'est cette même argumentation que ressort Riefenstahl : « Si j'ai servi la propagande d'Hitler, je ne l'ai pas fait exprès »²⁷.

Tout cela m'a beaucoup fait réfléchir. Nous sommes en 95, c'est aussi le centenaire de la naissance du cinéma. Dans ce cadre, je célèbre l'anniversaire dans mon coin au travers d'un film que j'intitule « Pellicula, monstre positif ». Il s'agit d'un dispositif de projection avec orchestre de Jazz en direct, le film traduisant les mésaventures d'un réalisateur fou (ou génial) qui par des manipulations cinématographiques engendre un monstre argentique, de celluloïd. Un personnage d'une neutralité tellement déconcertante que tour à tour il génère « le mal » au travers d'extraits des films de Riefenstahl, puis « le bien » au travers d'un film comme Woodstock. Audacieusement, le film établit une correspondance entre ces deux phénomènes grégaires surtout pour traduire

²⁶ *Jusqu'à son dernier souffle, Riefenstahl nia toujours l'importance de son rôle dans la promotion de l'Allemagne nazie. Tant dans ses mémoires que lors d'entrevues, elle a constamment soutenu qu'elle était « naïve », une personne non politisée qui ne joignit jamais le Parti nazi, et qui n'était intéressée que par son art, quelqu'un qui ne fit que ce que beaucoup d'autres ont fait, et ainsi de suite. Lors d'interviews accordées après la guerre, elle affirma que la force motrice dans sa vie était la quête de la « beauté et de l'harmonie » - « la réalité ne m'intéresse pas » (« Lorsque vous photographiez un temple grec à proximité d'une pile de détritrus, éviterez-vous de prendre les détritrus en photo ? » Riefenstahl : « Absolument, je ne m'intéresse pas à la réalité. »). Mais sa carrière démontre clairement que loin d'être une simple victime innocente de la propagande politique nazie, elle contribua à créer une façade de « beauté et d'harmonie » pour le régime le plus barbare et réactionnaire de l'histoire moderne. Source : Matthias Schreiber, Susanne Weingarten: "Realität interessiert mich nicht." Leni Riefenstahl über ihre Filme, ihr Schönheitsideal, ihre NS-Verstrickung und Hitlers Wirkung auf die Menschen. (Spiegel, 18 août 1997)*

²⁷ « Responsable mais pas coupable », première version ou première forme de « A l'insu de mon plein grès ».

l'implication sociale, humaniste, du cinéma ; l'idée qu'il est une géniale invention selon ce qu'on en fait ; pour élargir la célébration davantage aux œuvres créées qu'au procédé, la technologie cinématographiques²⁸.

De cette rencontre avec Riefenstahl émerge une réflexion. À l'opposé de toutes formes de propagande, mon action de réalisateur, mon rôle pourrait être de donner la parole. Avec l'intuition que le changement ne peut que venir des personnes elles-mêmes et non d'une quelconque pensée ou présence transcendante et providentielle (si ce n'est celle de la vie). Mon rôle serait de favoriser cette action des personnes elles-mêmes en participant à leur expression dans leur environnement social, voire humain. Mon rôle serait de me mettre au service de leur parole, que grâce à mes outils d'auteur réalisateur, ils puissent dire leur vie et ainsi devenir des acteurs du monde. M'inscrire de mon mieux dans la réalité démocratique. Tacher de mettre en œuvre ce qui peut unir les gens entre eux, leur permettre de s'accorder tout en respectant, préservant, développant leur diversité, leur singularité.

À l'opposé du détachement politique revendiqué par Riefenstahl, trouver un chemin de traverse, développer une voie médiane en opposition avec le film de propagande, mais aussi avec le film militant. Développer un engagement en évitant ces deux travers. Pierre Desproges disait de lui qu'il était un *artiste dégagé*. Que mes films soient pour moi un moyen de dire « Je ». Et que ce « je » en appelle d'autres. Trois ans après, je réalise un film *Body and Soul*. Une des plus belles critiques, beaux *retours* que m'ont valu ce film m'est venu d'une jeune maghrébine qui m'a dit : « Ce film ça donne la pêche, ça donne envie d'agir ! ». Dans ce même film, *Body an soul*, Claude Nougaro à cette parole magnifique : « J'ai choisi d'être poète, c'est-à-dire d'être engagé. Parce que s'il y a un engagement c'est bien celui d'être un poète. Plus que d'être dans un parti politique. C'est un engagement beaucoup plus grave ».

8. *Au bord du lac, au bord du vide*

Je suis au bord du lac d'Annecy, sous un bosquet d'arbres. Devant moi, des adolescents se saisissent d'une corde élimée, accrochée aux branches, pour s'élancer dans le vide, un temps être en suspens dans les airs avant de chuter et que leur corps mat frappe violemment l'eau turquoise de ce lac *de riches*.

Avec une caméra super 8, je filme ce moment de réel, du réel de ces enfants, de ces jeunes. J'aime ces images. C'est la dernière séquence du film que nous

²⁸ Godard a dit que l'on célébrait cette année-là l'invention du ticket de cinéma (sic).

tourbons ensemble, « Rappeurs Humains ». Un film qui dit la réalité, la vie de ces jeunes d'origine étrangère dans cette cité opulente, luxuriante, luxueuse. Ils ont souhaité (le faisant savoir à leur manière, par la violence) que le film dise ce qu'ils vivent ; dise leur quotidien, leurs joies, leurs difficultés, leurs combats et leurs talents. Dans le film, on les voit faire tout ce qu'ils font quand ils sont en vacances, l'été : des acrobaties, chanter, danser, faire de la musique, *tchacher, zoner, rouiller*, rigoler, *s'embrouiller*, nager. Le film leur donne la parole. Ils disent leur désarroi. Cet été 1997, le Front National vient de faire 14% ; l'Algérie est à feu et à sang. Les enfants que je filme sont pris dans cet étau. Leurs témoignages, leur point de vue révèlent, montrent cette souffrance d'être rejeté d'un pays où l'on est né et d'être menacé d'expulsion vers un pays où l'on n'est rien. Ils disent clairement cette peur, la peur qu'ils ont, la peur qu'ils suscitent en tant que jeunes des banlieues, montrés du doigt, stigmatisés comme une menace alors qu'ils sont la fragilité.

Quand je suis venu voir ces jeunes. Je savais ça, je le pressentais. Des rencontres avec d'autres jeunes, d'autres témoignages, d'autres films aussi, m'avaient sensibilisé à cette « vérité », ce lien causal entre cette peur de ces jeunes et leur violence, leur étourdissement, leurs gesticulations pour en sortir²⁹. Quand je suis venu les voir, travailler avec eux, je souhaitais que l'on parle de ça, que le film soit l'occasion de mettre cette réalité en évidence. D'une part pour l'éprouver, cette intuition, d'autre part pour révéler cet aspect des choses. En me disant que cet aveu, ce témoignage aurait le double avantage d'alléger leur cœur, plus que ça, de les rendre acteurs de leur difficulté, de leur combat ; d'autre part de sensibiliser, informer, les acteurs de la société, les décideurs, *édifier les politiques* (dans les deux sens de la formule : informer les élus et permettre la construction de politiques adaptées.)³⁰.

²⁹ *C'est autour d'un vide que va se fonder la personnalité. Ce qui aurait pu combler ce vide, c'est à dire les expériences relationnelles positives, l'amour, ont été ensuite trop incohérentes pour devenir la trame d'un sentiment d'identité... Et le piège se referme dès lors que, pour ne pas souffrir, l'adolescent passe son temps à poser des actes qui sont autant de barrières autour du vide. Un an plus tard, je découvrais ce passage de *L'adolescence volée* de Stanislas Tomkiewicz.*

³⁰ A l'issue de la projection de « Rappeurs humains » j'ai pu constaté que nous avons atteint cet objectif quand l'adjoint à la jeunesse de la Ville d'Annecy est venu me demander si la parole des jeunes était vraiment la leur, si ça n'était pas moi qui avait écrit leur texte. J'ai pu lui confirmer que leur parole était bien la leur. Cet adjoint (de premier ordre sur la condition de cette jeunesse...), a pu se rendre compte que ces jeunes avaient une pensée, des émotions ; le film a fait bouger sa représentation de ce public ; l'a, je l'espère, encouragé à une action plus *adaptée*.

Ce travail avec les jeunes d'Annecy est né d'une volonté de donner la parole. C'est autour de cette vision de ma juste place que s'est engagée une action comme celle-ci. C'est à partir de ce désir de donner la parole que j'ai vu ce que cette parole pourrait avoir de créative. Je me suis mis à aborder les personnes dans leur créativité. Ces jeunes vivent des choses, ont des émotions. Ils sont violents ; ont des émotions violentes. Je souhaite les faire parler de ces émotions. Convaincu que c'est de cette manière que je peux le mieux les aider, renouer du lien entre eux et le monde, recréer un dialogue. Je suis convaincu que ces jeunes ont des choses à dire et qu'en leur permettant de les dire je peux aider à recréer un lien entre eux et le monde, les politiques ; permettre aux adultes, à ceux qui agissent notre société, qui sont mandatés pour le faire, de mieux prendre en compte les réalités de ces jeunes, de changer leur regard sur eux.

Rappeurs Humains, sera programmé lors des Rencontres européennes des jeunes et de l'image Marseille en 1999.

Quand je suis au bord du lac, que je regarde ces ados, ces enfants se jeter dans le vide, je me dis en moi-même : J'aimerais approfondir la question de l'exclusion, aller au bout, en rencontrant un ancien déporté ; établir le lien entre la souffrance et la violence en rencontrant un psy ; partager avec un ou des autres, la Cause de ces enfants. Presque deux ans après avoir formulé ces trois vœux, je rencontre Stanislas Tomkiewicz.

9. Sensible

En 1998, la Ville de Lyon, en concertation avec les acteurs sociaux du territoire, me propose d'intervenir dans un quartier du 8^{ème} arrondissement, la cité Paul Santy.

C'est un ensemble de HLM des années 70, une enclave populaire de quelques 2000 habitants dans un environnement pavillonnaire, semi-résidentiel.

À l'époque, et encore aujourd'hui, la cité Paul Santy est un point noir de la ville. Classé en politique de la ville, au niveau un, soit le plus problématique, ce quartier donne du fil à retordre aux acteurs sociaux, aux politiques, d'autant plus que l'environnement accepte mal ce voisinage turbulent et a les moyens de le faire savoir...

À cette réalité, j'ai envie d'appliquer les outils du documentaire. Je ne sais pas comment. Pendant quelques semaines, je me promène dans le quartier, les mains dans les poches à la rencontre des gens, des habitants.

Comme souvent, ce sont d'abord les enfants qui *viennent à moi*, puis les ados. On me demande ce que je fais là. J'explique que je fais des films et que j'aimerais tourner des choses ici, avec eux. Nous échangeons ensemble sur ce qui pourrait être fait. J'essaie qu'ils me parlent d'eux, de leur vie ici, dans ce quartier. Un jour, j'amène une caméra, une caméra suffisamment petite pour ne pas impressionner, suffisamment professionnelle pour que l'on me prenne au sérieux, pour préserver la qualité des images, du son en vue d'une diffusion télé.

Dans ce quartier, par ma présence, j'ai envie de mettre en œuvre le principe que j'ai découvert lors de la réalisation de la 7^{ème} rue, la rencontre entre Zahra et le groupe de femmes.

Bien sûr, j'envisage de faire un film, un film qui serait le produit d'une immersion d'un an dans le quartier, de la relation que je parviendrais à créer avec les habitants ; un film pour dire comment on vit ici, à quoi on est confronté, nos difficultés mais aussi notre richesse.

Mais ce faisant, j'ai envie d'activer au maximum cette vertu du travail qui s'est relevée à Firminy, sa capacité à créer du lien.

À cette fin, les documents tournés vont être diffusés localement, dans un premier montage, une première version.

Je me promène dans le quartier. Je filme le quotidien. Je rencontre des gens. Nous discutons. Ils me parlent d'eux, de ce qu'ils font, de leurs désirs, de leurs peurs, leurs combats, de leurs victoires, de leurs plaisirs, de leurs peines.

De manière plus installée, je réalise aussi des entretiens. En croisant les âges, les cultures, les conditions.

Ensuite, je trie ces images. Je les sélectionne en fonction de leur intérêt à être diffusées sur le quartier, divulguées localement. Je réalise ainsi des montages plus ou moins brefs et, avec les acteurs sociaux, nous éditons plusieurs cassettes vidéo, plusieurs programmes rassemblant une sélection de ces documents, images du quartier, entretiens ou autres. Ces cassettes sont mises à la disposition des habitants au centre social³¹. Les habitants les empruntent, les cassettes circulent.

Ainsi, un tel pour voir la séquence qui le concerne ou concerne une de ses connaissances, en visionnant le document qui l'intéresse, croise le portrait, l'entretien, la réalité d'un autre ; d'un qu'il ne connaît pas, avec lequel, au mieux il n'a pas de lien, au pire il est en conflit.

³¹ Comme en bibliothèque.

Ainsi le jeune turbulent rencontrera la gardienne, il la verra faire le ménage, nettoyer la montée d'escalier, dans la moiteur de l'été, une journée complète, ruisselante, à passer la serpillière pour nettoyer les mégots et les reliefs de pique-nique que laissent les ados et les enfants dans ces escaliers. Dans ce même document, la gardienne pourra dire sa compréhension des difficultés des jeunes.

Le grincheux du cinquième, celui qui insulte les enfants, appelle la police de manière systématique, pour voir son entretien, empruntera une cassette sur laquelle il verra aussi l'entretien d'un ado, apprendra le combat de ce jeune, ces difficultés avec l'école, pour trouver du travail, dans la vie. Ce même ado comprendra la souffrance du grincheux du cinquième depuis qu'il a perdu son travail, qu'il a été jeté comme un malpropre en lui disant : « Monsieur, la société n'a pas besoin d'individus de votre catégorie ».

Les images, les moments, les entretiens sélectionnés, le sont non pas parce qu'ils pourraient monter une image positive de ceci ou cela, de celui-ci ou de celle-là mais par leur vertu à être constructive, d'approcher une réalité – ou plutôt une vérité - de quelque chose ou de quelqu'un. J'espère ma démarche constructive plutôt que positive. Positive serait même un contresens. Établir un lien n'a rien à voir avec une action promotionnelle. Il s'agit de mettre en valeur ; de médiatiser dans le vrai sens du mot : mettre en lien.

Approcher les personnes, les réalités pour les mettre en valeur. Dès qu'on les connaît mieux, qu'on approche leur vérité, elles prennent du sens et donc de la valeur. Cette approche englobe les aspects positifs et négatifs des choses et des gens, de leur regard, de leur vécu. Un propos négatif peut être mis en œuvre de manière constructive. C'est ce que j'ai appelé une mise en œuvre du réel³².

Avec les ados et les enfants, nous réalisons, en plus des entretiens et des images du quotidien, de courtes fictions dans lesquelles, nous mettons en scène leurs réalités³³. Ces histoires ordinaires sont aussi mises en circulation dans le quartier.

Quelquefois, nous réalisons des projections dans le quartier. Mais ce dispositif de restitution s'avère nettement moins convaincant, intéressant que la circulation

³² Cf. : document et article Lyon Capital, en annexe.

³³ Je continue en cela à développer le degré zéro du jeu des non-acteurs, une technique particulièrement convaincante pour mettre en scène une réalité : les gens ordinaires ont une capacité extraordinaire à jouer leur propre rôle ; le jouer mieux que le ferait un acteur. Il y a là une vertu de la conjugaison de l'approche, des outils du documentariste et du langage de la fiction. Un de mes projets, serait de développer ce principe au niveau d'un long métrage

de cassettes. La rencontre doit être intime, à l'image de celle que j'ai eu moi-même avec les personnes.

Également, les documents seront diffusés aux politiques, aux acteurs locaux qui ont semblé en tirer un réel profit. Ces rencontres avec les personnes du quartier, cette vision de l'ordinaire de ce territoire, ont été pour eux, ces décideurs, ces acteurs, un moyen d'agir mieux, semble-t-il.

Nous baptiserons cette action « sensible ». Un mot que j'ai emprunté au langage médiatique : on parle de « quartiers sensibles ». Sensible, c'est aussi l'approche que j'ai souhaitée de cette réalité, des gens eux-mêmes, un *portrait sensible* du quartier, en quelque sorte. Si l'on se pose la question de l'évaluation d'une action culturelle, comme celle-ci, il me semble que « sensible » est l'épithète qu'il faut apposer au mot résultat : un « résultat sensible ». C'est-à-dire un résultat que l'on ne peut pas évaluer quantitativement, mais qui doit en même temps être réel, perceptible, tangible.

10. *Le jazz créé par ses amateurs-mêmes.*

Mon travail autour de la 7^{ème} rue a été également une étape marquante dans mon parcours parce qu'il m'a emmené ailleurs par rapport au film sur l'art. La 7^{ème} rue a apporté une dimension supplémentaire, essentielle à la question de l'art, celle de son rôle dans la société. En me permettant d'articuler des démarches artistiques (celles des plasticiens mais aussi celle de Le Corbusier) et le vécu de ces démarches par les habitants, des personnes ordinaires (avec la mixité culturelle et sociale qu'offre l'Unité d'Habitation de Le Corbusier), ce film m'a ouvert un champ nouveau celui de la conjugaison de l'art par le monde ; l'interaction de l'art et de la société. À partir de ce film, sur plusieurs qui vont suivre, cette préoccupation est devenue première.

C'est le cas d'un film (52') que j'ai réalisé en 1998, *Body and Soul*³⁴. Il y avait au départ le désir d'un film sur le festival Jazz à Vienne. Ce désir, conjugué à la démarche citée en préambule, s'est transformé, ouvert à l'idée d'un film sur l'aventure qu'a été la création de ce festival, sa pérennisation et son développement jusqu'à aujourd'hui.

À l'origine de ce festival, le rêve d'une personne, Jean-Paul Boutelier. Un rêve qui lors d'une soirée conviviale a fédéré quelques amis : « Et si on créait un festival de Jazz ». C'était au début des années 80.

³⁴ Produit pour Muzzik, diffusé sur M6.

Quand j'ai rencontré le festival, au travers de l'un de ces amis qui venait de devenir le mien, Michel Jules ; que j'ai approché l'équipe de bénévoles réunie autour de Jean-Paul Boutelier, j'ai été frappé de voir que ce rêve, était toujours vivace, l'utopie fondatrice, vigoureusement présente.

Il m'a semblé que cette présence, cette pérennité avait jusqu'alors donné, une vibration (sensible) à cette entreprise, une qualité d'être qui lui avait permis son développement incroyable, jusqu'à devenir l'un des principaux festivals internationaux.

Quand je réalise *Body and Soul*, ce développement est à son apogée. Et, l'esprit du festival est toujours là.

J'embarque mon film autour de cette dynamique, celle du désir, du rêve, leurs vertus constructives, la rentabilité socio-économique de l'utopie.

Je trouve là un modèle de fonctionnement social. Egalement, un terrain pour affirmer la valeur essentielle d'une action artistique. Je souhaite que le film fasse la promotion de ces deux valeurs : la force du désir ; et comme quintessence de celui-là : l'art.

Cinq années durant, j'assiste à plusieurs éditions du festival. Je crée des liens avec son fonctionnement, ses acteurs, principalement les bénévoles. Il en découle une série d'écritures du film. Jusqu'à ce que je cerne cette idée de prendre comme point de départ l'action, l'engagement des bénévoles, la trentaine qui travaillent sur le festival. Ils sont d'une grande diversité d'âges et de milieux sociaux. Les plus jeunes sont des adolescents, la doyenne, Simone, a alors plus de 70 ans³⁵.

Le tournage a lieu sur deux éditions du festival (97 ; 98). La deuxième année, je m'immerge complètement, en équipe réduite, moi à la caméra, un assistant qui fait aussi le son, qui perche. Une immersion sur les 15 jours qui précèdent

³⁵ Simone est une institution : Maman de Michel Jules, c'est pratiquement dès la création de Jazz à Vienne qu'elle est recrutée pour administrer les loges des artistes. Simone a rencontré les plus grands noms du Jazz. Sa qualité d'être fait que Mc Coy Tyner, Georges Benson, etc., la reconnaissent, l'embrassent, sont contents de retrouver Simone qui aujourd'hui, a plus de 80 ans, est toujours dans ses fonctions ! Simone est l'un des personnages principaux de mon film. Nota : S'agissant du documentaire, à fortiori du documentaire de création, la notion de personnage est largement admise et créative. Il me semble que l'intuition générale estompe la frontière entre fiction et documentaire. Un documentaire exige une histoire, des personnages, un regard ou une poésie, autant d'éléments constitutifs de la fiction. Il y a encore beaucoup à dire sur ce sujet mais est-ce le lieu ?

l'ouverture du festival, les deux semaines du festival, les quelques jours qui suivent, l'après-festival.

Je commence mon immersion aux côtés des organisateurs, des professionnels. Peu à peu les bénévoles arrivent dans l'aventure. Dans cet « avant » je m'interroge sur la place que je vais donner aux artistes, aux musiciens, ceux de l'affiche. J'ai pris l'organisation comme vecteur essentiel, je ne peux pas négliger les artistes. Quelle place leur donner ? Je ne peux les éviter. Mais je ne veux pas qu'ils apparaissent dans le film seulement parce qu'ils sont connus. Ceci ne peut leur justifier une place dans le film, leur qualité de stars encore moins.

Je vais articuler la présence des artistes, sur la dynamique du désir qui régit mon film. Ils sont un maillon de ce phénomène. Ils en sont la finalité, l'aboutissement du rêve de Jean-Paul, de l'engagement de ses amis, des gens ordinaires qui se vouent *corps et âme* pour le bon aboutissement de cette formidable entreprise d'adoucissement des mœurs. Les artistes, leur possibilité d'être, d'être au mieux ; l'articulation de ce mieux avec le bien de l'auditeur, sont la finalité du phénomène *Jazz à Vienne*. Tel que je le perçois, souhaite le transmettre.

« J'ai choisi d'être poète, c'est-à-dire d'être engagé. Parce que s'il y a un engagement c'est bien celui d'être un poète. Ce n'est pas d'être dans un parti politique. C'est un engagement beaucoup plus grave ». C'est quand je l'ai interrogé sur la mécanique du désir qui régit son oeuvre, que Nougaro a formulé, pour *Body and Soul*, cette pensée profonde et essentielle.

Le film entreprend alors d'observer la circulation du désir de bout en bout de la chaîne : des bénévoles, aux artistes, jusqu'au rôle du public³⁶. Comment entre ces trois pôles va circuler le désir : celui de faire exister et de partager qui anime les organisateurs, les artistes et le public. Une manifestation culturelle est la conjugaison de ces trois dynamiques. Elle est réussie quand les trois entrent en phase. C'est un peu ce que j'ai observé quand j'ai fait ce film : La ferveur des organisateurs mobilise la générosité des artistes qui répondent alors davantage aux espoirs du public, dont l'attente, d'autant plus forte s'il a déjà vécu là de beaux moments, stimule aussi la présence de l'artiste³⁷.

³⁶ « Ce soir, le public avait du talent » Sacha Guitry.

³⁷ Anecdote : Ce jour-là, il y a Mc Coy Tyner qui joue. Il fut le pianiste de Coltrane, il est l'histoire du jazz à lui tout seul. Pour ne pas l'importuner, un peu par défi, parce que j'y vois du sens, je ne m'autorise à lui poser qu'une seule question. Le soir, peu avant le concert, je croise Mc Coy Tyner dans le couloir des loges. À brûle pourpoint, je lui demande : « À quoi sert la musique ? » Mc Coy Tyner me regarde un moment interloqué, puis, il me répond : « La musique représente la vie dans ce qu'elle a de meilleur. C'est une source d'inspiration et

Ce film a été comme souvent dans mon métier l'occasion pour moi de rencontres magnifiques et essentielles. Le bonheur du documentariste c'est certainement la rencontre. La chance de ce métier, c'est de pouvoir approcher une diversité de personnes, de réalités. Une opportunité édifiante, instructive et formatrice, quant à l'humain, la société, voire la politique. Une chance qui en englobe une autre, celle de pouvoir approcher en complicité des artistes de premier plan ; d'avoir pu échanger sur leur travail, quelques jours, ne serait-ce qu'une heure, avec des maîtres tels que Herbie Hancock, Joe Zawinul (l'un de mes plus beaux souvenirs), ou encore Jean Tinguely, A & P Poirier ; d'avoir pu partager leur ordinaire, d'être témoin de leur façon d'être³⁸.

Body and soul, adoptera une forme chorale. Une forme adoptée sur tous mes films depuis la 7^{ème} rue et qui correspond bien à l'idée que je souhaite développer que un plus un, font trois³⁹. Une forme qui met en évidence que chacun fait partie d'un tout dont il est indispensable ; que chacun peut agir ce tout et que ce tout existe selon chacun. Une sorte de pointillisme structurel, où la forme se dessine dans la conjugaison, l'entrelacement des détails⁴⁰.

Le film fini fait la promotion de l'engagement, au travers de celui des bénévoles. L'approche de la réalité du festival réalise une ligne horizontale sur laquelle s'inscrivent tour à tour les bénévoles, les chauffeurs, les responsables des loges, ceux des achats, etc.. Leurs points de vue se répondent, se complètent, se servent les uns les autres. Les bénévoles, le public parlent des artistes ; les artistes, des bénévoles, du public, etc. Le film rompt la pyramide habituelle qui placerait les artistes en haut, le public en bas. Il ne l'inverse pas, il lui préfère une horizontale.

d'espoir. J'essaie de transmettre cela au public. Et le public nous donne de l'espoir en retour, et ainsi de suite. C'est un échange ». Cette interview figurera intégralement dans le film. But !

³⁸ *Body and Soul*, ce film sur le désir m'a permis d'en réaliser un, celui de rencontrer et de nouer une relation avec Claude Nougaro, un artiste dont l'oeuvre m'accompagne depuis l'adolescence.

³⁹ Une idée qui m'apparaît comme un principe fondateur de tout dispositif narratif, du cinéma en particulier. Un film c'est par exemple un son plus une image qui conjugués ensemble donnent une narration. Ce principe de un et un font trois se trouve dans tous les aspects d'une création : outre la matière, la mise en scène, les dispositifs narratifs. Une conjugaison qui peut dialoguer jusqu'à cette notion de conflit, sans laquelle il n'y a pas de dramaturgie (« S'il n'y a pas de structure dramatique, il n'y a pas de film ». Frederick Wiseman, à propos du documentaire, in *Le Monde*, 28 septembre 2002).

⁴⁰ Une écriture filmique dont Altman s'est affirmé comme le maître. *Short Cuts*, bien sûr mais davantage *Gosford Park*, pour moi son chef d'œuvre.

Au bout du compte, j'ai le sentiment que ce film réunit dans un même mouvement d'humanité, tous les acteurs de cet événement, de Jazz à Vienne ; qu'il restitue ce phénomène, à la fois artistique et social, dans sa dimension humaine, émotionnelle, sensible (encore une fois). Le film me semble bien mettre en avant la dimension d'engagement ; faire la promotion de l'idée que le monde naît de ce que l'on fait et en deçà de nos désirs, qu'il y a moyen de les écouter et de (là encore) les mettre en œuvre.

Body and Soul comme le standard de jazz immortalisé par Billie Holiday. Corps et âme, comme l'engagement des uns, la dévotion des autres. Corps et âme pour traduire l'idée que le monde se construit d'utopie, qu'il est le reflet de notre cœur, que l'on met en action ou pas, qu'il a besoin de notre ferveur. Un film sur l'action pour créer le goût d'agir.

11. *Un défi poétique*

À la suite du projet « Sensible », je suis un peu *resté sur ma faim*. Je regrette de n'avoir pas formalisé le travail, la relation, développés avec les habitants de Paul Santy, dans un film à part entière. En 2002, à l'occasion de la fête des lumières, je propose un projet à la ville de Lyon, une action avec les habitants de Paul Santy.

Avec Véronique Bettencourt (plasticienne avec laquelle je vais travailler régulièrement...) nous imaginons un dispositif :

Nous allons à la rencontre des habitants. Quatre années après « Sensible », nous leur proposons de faire un portrait d'eux avec une bougie, un portrait en super 8 et de les filmer lorsqu'ils transmettent cette bougie à une personne de leur choix. Nous appelons cela un défi poétique. Quand nous nous rendons sur place nous ne savons pas du tout quelle va être la réceptivité des habitants à notre proposition. Nous imaginons que nous pouvons très bien rester avec notre bougie entre les mains ; qu'il se pourrait que personne ne veuille de notre plan ; qu'il *reste en plan* et nous avec, notre bougie dont personne ne veut s'exténuant entre nos doigts...

Nous commençons par les enfants qui se prêtent volontiers au jeu, fabriquent des bougies, les portent en riant, se les transmettent, se les offrent avec émotion. On reconnaît, découvre qui est l'ami de qui ; les amitiés secrètes des enfants. Puis, notre jeu se développe aux autres catégories d'âges, les anciens à l'heure de la belote, les mamans qui rentrent de l'école ou des courses et même les « lascars » qui comprennent qu'il y a là pour eux l'occasion de montrer une autre image d'eux. Ils comprennent assez justement la valeur symbolique de

cette image, sa valeur d'amitié, de fraternité, de solidarité. Des valeurs auxquelles ils sont attachés, que l'on retrouve dans le rap par exemple.

Véronique fait ses films en super 8, moi je filme en vidéo cette aventure poétique, cette question d'image⁴¹. Les images faites par Véronique seront rassemblées en guirlande, une guirlande lumineuse pour le 8 décembre.

Le soir du 8 nous réalisons une installation dans le quartier des Etats-Unis. En extérieur, nous installons un intérieur : un salon avec une projection super 8 sur un écran comme au temps de notre jeunesse et des films de papa. Dans un autre coin de la « pièce », sur un téléviseur est diffusé le documentaire de 26' que j'ai réalisé de notre aventure avec les habitants et une bougie : « La danse de la bougie ».

Par la suite, nous proposons le documentaire, « La danse de la bougie » à TLM pour que cette chaîne de télévision le multi-diffuse. Pourquoi TLM ? Parce que c'est la chaîne majoritairement regardée sur le quartier. Une enquête, à posteriori, nous dira que le film a été vu et apprécié par la quasi-totalité de la population. Les habitants du quartier ont été tout simplement contents de se voir et d'être vus sous ce jour poétique, comme on aime se voir et se montrer dans un bon moment.

Le quartier s'est vu sous ce jour de la créativité, de sa dimension généreuse, de ces relations affectives ; il s'est vu sous un jour poétique. Une image radicalement opposée à celle qu'il diffuse habituellement que les média captent de lui. Une image autre pour redonner confiance, pour que – un tant soit peu – il s'amorce autre chose dans cette réalité sinistrée, en désarroi, démoralisée et démoralisante. Également, ce film s'adresse aux politiques. Le film grâce à TLM est aussi vu par d'autres quartiers, populaires ou non, pour – un tant soit peu – changer, faire bouger *les choses* ; les représentations, et du coup *les choses*.

12. *L'art pour l'art et pour l'homme*

Un jour, à Véronique Bettencourt, j'explique le pourquoi de mon engagement dans des actions artistiques à caractère social. C'est pour moi un moyen d'inscrire mon travail dans une réalité.

⁴¹ *Le postulat poétique du transport amoureux capté par la sensibilité de la pellicule opère un glissement sémantique de l'adjectif "sensible" ordinairement appliqué au quartier. Ce documentaire de création retrace la mise en œuvre dans le réel de cette question d'image. Extrait de l'article de Mireille Vernet pour le dossier de presse du film.*

L'art a certainement une valeur sociale, une valeur sociale essentielle, bien plus que l'on ne le croit, bien plus que ce que la société actuelle ne lui reconnaît. Si je me laisse aller à exprimer mes convictions intimes en la matière, je pense que l'art est une fonction vitale de la société ; qu'il est le pendant le plus affirmé, efficace, opposable à la violence, celle de notre monde. Je cultive en moi-même cette utopie, cette image, icône, que notre société sera véritablement en paix lorsque l'art aura été placé en son sein comme valeur dominante, à la place qu'occupe actuellement l'économie ; qu'il en va de même pour le monde, la paix mondiale⁴².

En tant que citoyen, je dois m'inscrire dans la société. Une société qui doit me permettre de subvenir à mes besoins, ceux de ma famille.

L'art a à voir avec le monde. Il existe dans un dialogue avec lui. Me confronter au monde en tant qu'artiste, c'est pour moi un moyen d'affûter mon art, de l'élaborer, le structurer, le développer.

L'art se développe dans cette tension entre le goût du beau et la nécessité du bien ou du bon⁴³. L'hypertrophie du beau, on l'a vu avec Riefenstahl conduirait à l'horreur. D'autre part, ne penser l'art que dans sa dimension utile aboutirait à la négation de l'art. Mais me plonger en tant qu'artiste dans le réel est un moyen pour moi d'éprouver ma démarche d'artiste, de l'affûter comme je le dis plus haut.

L'art a certainement une fonction sociale. D'autant plus si l'artiste est génial. En attendant d'être génial, je choisis de mettre en œuvre la dimension sociale de l'art... Plutôt que d'être un mauvais artiste, je préfère, avec mes outils artistiques, faire l'artisan social, tâcher d'être un artiste utile, simplement ; être d'abord, par mon métier, un citoyen à part entière. Un autre danger pour l'artiste est, à cause de sa pratique, de s'éloigner du monde. Le documentaire, comme l'action culturelle, me protégeraient de cela.

Je reste convaincu que notre premier devoir en tant qu'artiste est d'accomplir notre vie, de faire de notre vie une œuvre d'art. Cette dimension a à voir avec « l'autre », elle s'accomplit dans une rencontre avec « l'autre », nos semblables.

⁴² Mon travail en Afrique noire, sur la place de l'art dans cette société, me fait dire aussi qu'avec l'art comme valeur dominante, plus de distinction en termes de développement entre les cultures. À cette aune de la place de l'art dans une société, se dessine un équilibre entre les civilisations ; la fin du mépris, des relations verticales...

⁴³ À la suite d'Emmanuel Kant, Tsunesaburo Makiguchi (1871-1944), un théoricien japonais, formule une théorie des valeurs : « Le gain, le beau, le bon » (le gain étant ce qui est personnellement et socialement constructif). Mon action professionnelle s'est nourrie de cette approche. Cf : *Makiguchi, le créateur de valeurs*, Dayle M. Bethel (Editions du Rocher, 1996)

Je ne cesse de me confronter à cette question de l'art pour l'art ou de l'art pour l'homme. Laquelle de ses deux postures, intentions, serait vraie ? Lors d'un travail avec mes étudiants sur le rôle de l'artiste, nous avons élaboré ensemble l'idée que de ces deux axiomes, les deux sont vrais ; que l'art trouverait sa justesse dans cette tension entre ces deux dynamiques, dans la conjugaison de ces deux tensions.

Une qualité artistique pourrait naître d'une articulation adéquate entre une exigence artistique et une justesse sociale...

13. *Entre chien et jeu de quilles*

En 2001, le CRDP et la Maison de la Danse de Lyon me commandent un film d'une heure, à propos du processus de création chorégraphique.

J'ai la possibilité d'accompagner pendant quatre mois la préparation, les répétitions, la réalisation d'une chorégraphie de Denis Plassard intitulée *L. O. U. P.* qui sera présentée à la maison de la danse début 2002.

Le film s'appellera *Entre chien et L. O. U. P.* et fera l'objet d'une édition DVD distribuée par le CRDP et la Maison de la Danse.

C'est pour moi une superbe occasion de me pencher sur cette question du processus de création, de produire un film tout en développant ma réflexion sur ce qui fait œuvre.

Je viens du spectacle vivant. Je connais le rituel des répétitions, de l'élaboration de spectacle. Je sais la fragilité de ce temps. Le moment des répétitions, de la préparation d'un spectacle, est un moment délicat. Dans un temps donné, arrêté, un spectacle doit naître, quelque chose doit se créer, un objet fragile et sensible qui met en jeu un ensemble de personnes (12, dans le cas de L.O.U.P.), leur parcours, leurs émotions, leurs rêves, leurs craintes, leurs démons, dans l'idéal : leur vie.

Une question se pose : comment m'intégrer, intégrer mon projet de film dans cette fragilité, cette sensibilité. Comment ne pas gêner ?⁴⁴ ou mieux comment faire pour que ma présence contribue à ce qui va se passer, se réaliser ? Quelle

⁴⁴ Surtout que nous allons être trois (Un opérateur image, un ingénieur du son et moi-même. Avec parfois en plus un stagiaire, un chargé de production).

est la meilleure place, la meilleure posture pour mon projet et ma présence dans ce jeu de quilles.

Il m'apparaît que je peux aider. Nous allons faire des images, des images du travail, ce qui se fait sur le plateau, ce qui se passe. Je propose aux danseurs et au chorégraphe de pouvoir visionner ces images au fur et à mesure qu'elles se fabriquent. La possible « nuisance » de ma présence devient une opportunité⁴⁵.

Je vais réaliser des interviews, au fur et à mesure que le spectacle, la chorégraphie avancent. Je vais rencontrer régulièrement le chorégraphe et au moins une fois chacun des neufs danseurs. Je me donne comme contrainte de faire en sorte que ces temps de rencontre, de réflexion, de pensée soient eux aussi des opportunités pour les artistes. Une opportunité de réfléchir sur ce qu'il font, sont en train de faire ; de penser et de formuler ce qu'ils souhaitent obtenir et face à ce désir, leur difficultés, le pourquoi de ces difficultés ; que ces temps d'entretiens soient pour eux une opportunité de penser leur présence ici et leur action maintenant, de démêler la confusion des sentiments et des émotions, qu'active la création.

Je pense que cette part active de ma présence - là encore, son inscription effective dans la réalité qu'elle filme - sont un gage de justesse de la réalisation du film et peut être de qualité et de réussite.

Contribuer en tant que réalisateur au développement de l'œuvre filmée. Cette formule pourrait être le moyen de m'inscrire le plus justement possible dans la réalité que je filme. Par cette justesse d'inscription, j'espère tirer la qualité de mon travail.

14. *Le bonheur.*

Paul Santy, le retour. En 2005, je porte toujours dans mon cœur le désir d'aboutir un film à partir de l'ensemble de ce qui a été créé avec les habitants de la cité Paul Santy. Que ce soit en termes d'images, de documents ou de relations, liens, amitiés, avec les personnes vivant là⁴⁶.

⁴⁵ En référence à cette question d'une possible nuisance de ma présence de réalisateur, je pense à cette nouvelle de Ray Bradbury où des cosmonautes déciment la population d'une planète qu'ils explorent, parce qu'ils y introduisent avec eux le virus de la varicelle et que cette maladie, bénigne sur terre, est mortelle chez ces extraterrestres.

⁴⁶ J'avais envisagé *La danse de la bougie* comme une préfiguration du film qui pouvait être réalisé

Avec Véronique Bettencourt, nous travaillons à la mise en forme d'un film d'une heure qui pourrait synthétiser et développer cette archéologie, *pré-histoire*, avec le quartier.

À la fin des années 90, j'avais imaginé un film qui s'intitulerait « La paix mondiale » qui, dans une série de rencontres plus ou moins longue voire brèves avec des personnes, métrait en évidence le désir de chacun d'être heureux et que son voisin le soit ; de mettre en évidence ce fondement de l'humain, dynamique fondamentale de l'humanité. Sans cela pas de société, pas d'humanité. J'étais intéressé à travailler sur cette dimension de l'être et de l'être ensemble. Toujours dans le souci de regarder le monde de manière constructive.

Ici, j'en profite pour faire part d'une expérience survenue à cette même époque. J'écoute à la radio une interview du psychiatre Philippe Jeammet, spécialistes français de l'anorexie chez l'adolescent. Parce que l'animateur de l'émission lui pose la question de savoir s'il conçoit l'anorexie comme curable, Philippe Jeammet a cette magnifique réponse : « Comme on regarde le monde, on le construit ». Cette phrase m'a beaucoup plu. J'en ai fait à l'époque ma devise de documentariste. Elle le reste encore aujourd'hui.

Revenons à « la paix mondiale ». Quand je lui fais part de ce projet de film, le producteur et auteur de documentaires Christian Lelong met en regard de ce projet une séquence de « Chronique d'un été » le très beau film de Jean Rouch et Edgar Morin. Il s'agit de moments du film où les deux compères interrogent au débotté des passants à Paris : « Êtes-vous heureux ? ». Il y a dans la question, dans la manière de la poser, une forme de provocation liée à la période de réalisation ce film : 68. On sent derrière la question le projet de mettre en évidence le fait que - au cœur des *trente glorieuses*, dans la prospérité économique, avec son lave-linge et sa télévision - au fond, le parisien n'est pas heureux. Les réponses, en accord avec cette intention, sont souvent énervées ou fuyantes. D'après mes souvenirs, c'est seulement à de rares moments qu'une jeune fille ou un enfant vont s'avouer heureux.

Je n'ai jamais réalisé la paix mondiale.

À l'occasion de ce nouveau désir de film avec les habitants de Paul Santy, j'exhume cette idée d'un film sur le bonheur.

Pendant un mois, avec Véronique, nous allons fréquenter le quartier et ses habitants avec cette question : « Pour vous le bonheur, c'est quoi ? ». À deux voix, nous allons rencontrer les gens qui vivent là, brièvement au débotté, *au détour d'une tour* ou de manière plus installée, chez eux, sur le banc d'un square. Nous allons leur poser cette question, récolter leur réponse, immédiate

ou réfléchi, en rester là ou en débattre avec eux ; la développer ensemble dans ses implications personnelles, familiales, environnementales, collectives, etc. - politiques et philosophiques.

Dans le même dispositif que pour *La danse de la bougie*, je suis avec une caméra. Je filme cette aventure, essaie d'en rendre compte. Véronique a avec elle sa caméra super 8. Elle réalise des portraits des personnes, à partir d'un élément, un indice, une notion qu'ils ont formulé comme ayant à voir avec leur bonheur : la famille, les enfants, la maison, le jeu, l'amour, etc... Parfois sur la pellicule argentique nous tentons de fixer une mise en scène de cette idée du bonheur que les personnes rencontrées ont développée.

Une autre fois, cette idée du bonheur récoltée auprès de nos amis, des habitants, deviendra une chanson ou un texte qu'un habitant écrira ou que nous écrirons.

L'ensemble des éléments ainsi produits, ont été rassemblés dans un spectacle, présenté dans un théâtre proche du quartier : le Nouveau Théâtre du 8^{ème}. Mes images vidéo, le super 8 de Véronique, et les chansons ont composé ce que nous avons appelé un *spectacle documentaire*. « Heureusement » c'est le titre que nous avons donné à l'événement, au spectacle que des habitants sont venus voir en famille. Dans ce théâtre, les cœurs de *Santy* se sont mêlés à ceux de l'agglomération lyonnaise, du public du théâtre venu voir si le bonheur existe dans les cités, si on y rêve aussi, venus voir *là-bas si j'y suis*.

Dispositif : Deux écrans. Un grand pour la vidéo, la partie documentaire, un plus petit, plus en accord avec la fragilité du support, pour les films super 8 de Véronique. Dans la salle des tables avec des chaises où les spectateurs peuvent s'asseoir. Également, assis à quelques-unes de ces tables, Véronique, des habitants du quartier et moi-même avec ma guitare. Tous – entre ou pendant les projections - nous chantons les chansons, nous disons les textes. J'accompagne à la guitare.

Comme pour « La danse de la bougie », quand nous nous rendons dans le quartier avec notre question, nous n'avons aucune idée de la manière dont les personnes vont l'accueillir. Le défi nous semble cette fois encore plus élevé. *La barre plus haut*. Avec la bougie, il y avait encore un objet auquel se raccrocher. Cette fois nous arrivons seulement avec un concept, animés *de notre seule foi*, de notre seul regard.

Nous sommes au lendemain des émeutes de décembre 2005. Nous arrivons dans la cité Paul Santy avec notre question (à la fois vague et utopique). Parmi les institutions présentes sur le quartier, d'aucune trouve notre question indécente, en ces temps de douleur et de rigueur. Nous pensons au contraire qu'il peut y

avoir du sens à faire exister des rêves dans ce lieu, et à l'origine de ces rêves, des personnes ; de rompre ainsi le phénomène d'abstraction dans lequel on enferme ces territoires et ses habitants ; de mettre en question la négativité des médias (toujours eux) à leur égard. Nous pensons qu'il peut y avoir du sens à affirmer ce lieu dans sa créativité, sa propension à imaginer, espérer, dans sa dimension sensible, poétique, humaine, enfin. Nous pensons qu'il peut y avoir du sens à respecter les personnes qui vivent là, en leur accordant ce droit fondamental au bonheur, en les considérant dans leur dignité, sous leur meilleur jour.

Dans la réalité, sur le terrain, notre question a été bien accueillie. Nous n'avons essuyé aucune rebuffade. Les personnes ont senti le respect que recouvrait notre démarche, l'intérêt que nous avions pour eux, eux dans leur dimension essentielle, inaliénable d'hommes sur cette terre, en nous adressant à eux de cette manière.

Dans ce territoire particulièrement métissé, culturellement et socialement, notre question a ouvert le cœur d'une diversité réelle de personnes, de la petite fille de quatre ans, à la dame de plus de quatre-vingt-dix ans, à une diversité d'âges et de conditions : du professeur de piano au demandeur d'emploi, de la personne handicapée à la secrétaire de direction. Grâce à l'ouverture de notre question, à son universalité, nous avons pu inclure dans notre projet toutes les cultures du quartier : asiatique, maghrébine, africaine, moyen-orientale...

Nous avons également pu élargir la notion de territoire jusqu'à l'espace carcéral en allant rencontrer un adolescent du quartier en prison. Je lui ai posé la question : « C'est quoi, le bonheur ? ». Au fil de notre échange, non sans mal, son cœur s'est ouvert, nous avons pu voir un rêve se formuler, le sien, celui de cet enfant que la vie n'avait pas épargné. Accorder une propension à rêver à un jeune incarcéré, c'est là aussi l'affirmer dans son humanité, sa créativité... Autant de preuves de son innocence originelle, de sa capacité à se racheter, à se réhabiliter.

La finalité de ce projet était de rendre compte de la singularité de chacun et de la capacité de cette diversité à créer du collectif ; d'éprouver la possible universalité de nos aspirations profondes.

Comme pour la danse de la bougie, l'objectif plus ou moins avoué de cette démarche est de redonner de l'espoir. Notre question aimerait être un cadeau. Dans l'idéal, le documentariste ne vient pas pour prendre mais pour offrir. Avec notre question, nous offrons aux personnes un moment, un temps où elle peut regarder sa vie, revenir à ce qui l'anime, sortir de sa condition pour revenir à elle-même, une manière de se ressourcer (dans le sens revenir à la source). Le

désir est ce qui nous anime, nous met en action, en actes. Revenir à cette dimension de nous-même c'est, d'une certaine manière, s'épouser de nouveau, se rencontrer. C'est cette rencontre avec eux-mêmes que notre démarche, in fine, propose aux gens. Notre question est une opportunité que nous offrons aux personnes. Toutes, plus ou moins profondément, l'ont saisie.

En mettant en forme cette diversité dans un même objet, celui du documentaire spectacle, nous réunissons, créons un lien entre les habitants. Ou plutôt, nous soulignons l'existence de ce lien qui serait au fond ce désir d'être heureux ensemble.

« Comme on regarde le monde, on le construit ». Ce travail est la mise en application in extenso, ex nihilo de ce principe, de cette pensée.

Dans le désir d'être heureux des gens, se trouve leur dimension créative ; la dimension artistique de chacun. Ce travail a pour mobile de promouvoir cette créativité essentielle des personnes. Aborder une réalité sous cet angle, un autre angle, dans une autre lumière, celle du désir. Aborder une réalité dans sa capacité, sa dimension, créative.

Le désir d'être heureux, la manière dont les personnes conçoivent ce bonheur, comment elles l'imaginent, constitue la dimension la plus essentiellement créative de chacun. C'est à cet endroit que se niche l'identité artistique de toute personne. Et toute personne détient cette identité, cette capacité, cette créativité essentielle, primordiale, vitale. *Si faire de l'art, c'est tenter d'imiter la nature, la question du bonheur serait la dimension artistique de la nature humaine.*

« *Heureusement* » est un film sur l'art. Un documentaire attentif à cet art avec lequel chacun construit sa vie. Si la responsabilité première de l'artiste est de faire de sa vie une œuvre d'art ; la vie de chacun serait une œuvre d'art. *Heureusement* s'intéresse à ces réalisations, ces processus de création qui animent tout un chacun, dès le plus jeune âge et ce jusqu'à la fin, jusqu'au moment où il s'agit de réussir sa mort. Et ce, quelles que soient sa condition, sa culture, etc.. Réussir sa vie, c'est aussi faire en sorte que cette œuvre s'inscrive dans son environnement. C'est un travail in situ, c'est du land art aussi bien qu'une performance⁴⁷.

⁴⁷ Cela correspond en effet à l'effort réalisé par les artistes contemporains depuis Marcel Duchamp jusqu'aux performeurs actuels pour désigner la vie telle qu'elle est, le quotidien, l'ordinaire comme une œuvre en soi. Ma mission de documentariste est de rendre compte de cet art ordinaire, singulier, quotidien. En cela, je me relie aux artistes de mon temps. C'est là que le documentaire, l'air de rien (et j'aime cet *air de rien*) trouve sa noblesse.

« Heureusement » est un documentaire sur l'art, sur cet art des gens ordinaires, du quotidien, de l'usuel, du banal et du merveilleux de chacun.

Une dimension que j'apprécie dans le documentaire, c'est qu'il fonctionne sur cette ambiguïté de savoir si c'est de l'art ou non. Un film documentaire est toujours discutable dans cette dimension. Autant on peut dire que ça n'est pas de l'art, autant on peut affirmer le contraire. J'aime cette ambiguïté, cette propension à être tout et du coup de pouvoir tout englober. J'aime cette « *non-exclusivité* » qui en ferait un art sans borne, et d'une certaine manière, universel.

Actuellement, avec une autre artiste, Hélène Grange (Comédienne et chanteuse), je renouvelle cette expérience dans un hôpital gériatrique. Dans ce lieu, également *extrême*, nous croisons les visions du bonheur des patients, des soignants, des visiteurs...

À partir de ces rencontres, parfois, nous faisons des interviews. De ces interviews, nous faisons des fictions, des chansons. Nous projetons, présentons, nos travaux dans les couloirs, les salons, les salles à manger, les chambres... pour dix, cinq, deux, personnes, ou juste une.

15. Une émotion

Une question pour ouvrir les cœurs : Dans cet hôpital, nous avons éprouvé que cette question est magique. « Pour vous le bonheur, c'est quoi ? » est une question *bateau*, mais pour l'avoir emprunté au travers de ce projet, j'ai éprouvé que ce bateau peut emmener loin. « Le bonheur pour vous c'est quoi ? » n'est pas une question qui fait peur. En premier elle fait sourire, rire. Elle permet d'attaquer les choses en douceur. On attaque la vie sous tous ses aspects. D'abord légèrement, en commençant par l'ordinaire, sa légèreté, son côté dérisoire. Puis, soit on s'en tient là (donc rien de grave : le bonheur, c'est d'être riche, d'être en bonne santé...) soit peu à peu, on aborde les aspects plus abrupts de la vie, on l'attaque par la *face nord*. Inévitablement, on en vient à parler du malheur (parce que le bonheur c'est aussi le malheur !). Mais là aussi, grâce à cet outil du bonheur, on attaque le malheur en douceur, avec lucidité mais sans gravité, comme si c'était une maladie, une maladie que l'on peut guérir (normal, on est dans un hôpital...), sinon soigner...

Ici, quelque chose saute aux yeux. Plus, avec notre question, nous allons *au fond des uns*, plus on y rencontre les autres. La question du bonheur est une question qui lie. Elle est le bien de chacun et le bien commun. Le bonheur, c'est les

autres⁴⁸. Dans cet univers clos, délimité, de l'hôpital, notre question posée à chacun, permet de relier⁴⁹. La parole de l'un, son propos sur le bonheur, nous le soumettons à un autre. Cet autre réagit, emmène l'idée plus loin, la développe, la formule autrement, la prolonge, l'emmène vers une autre personne. Ainsi, comme la boule du flipper, de bumper⁵⁰ en bumper, d'émotions en lumière, notre question se promène dans l'hôpital. De la dame de la chambre 105, à l'agent de service, de celui-ci, au comptable, puis à l'infirmière, de celle-là au directeur ; de l'agent de sécurité, à l'embaumeur, à l'aide-soignante... Reliez les points en suivant les numéros proposait le jeu de notre enfance. De même, le parcours que trace notre démarche fait apparaître un portrait. Ce pourrait être celui de cet hôpital. Un portrait comme une mosaïque, où chaque élément compte, où chaque présence est complémentaire de l'autre, un portrait comme un motif, un motif comme un tissu, un tissu qu'ouvrage notre navette existentielle, celle qui tisse les désirs de chacun, tant il est vrai que la présence de chacun ici est l'accomplissement d'un désir (même contradictoire).

« Le bonheur, une question vaste comme le cœur de chacun » nous dira une aide-soignante dans une phrase merveilleusement synthétique et d'une profondeur philosophique vertigineuse ; d'autant plus lumineuse qu'elle nous est offerte sous les néons blafards des couloirs d'hôpitaux, entre une énième toilette et la préparation de plateaux-repas.

Ces deux expériences, le bonheur dans un quartier populaire et le bonheur en gériatrie, sont également à l'origine d'une série de cinq fois *cinquante-deux minutes* pour la télévision. Ce développement permettra de décliner la démarche dans trois territoires supplémentaires : une multinationale, un quartier chic ou résidentiel et en milieu rural.

L'ensemble de la série est produit par la société Adalios à Lussas.

⁴⁸ Jean-Paul Sartre : « (...) *Mais « l'enfer c'est les autres » a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné, de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres, ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous.* ». Préambule du CD « Huis clos » Gallimard © 2004 - Emen © 1964.

⁴⁹ Relier, relier, religion.

⁵⁰ Champignons lumineux des billards électriques de ma jeunesse.

16. *Un rêve de cinéma, ou comment faire un film ?*

L'écriture de « La bouche des enfants » est un travail de neuf années. Dès que j'ai rencontré Stanislas Tomkiewicz, j'ai tout de suite eu envie de faire un film sur lui, un film qui rende compte de ce parcours « merveilleux »⁵¹, de cette révolution depuis son enfance, sa jeunesse dans le ghetto de Varsovie et Bergen-Belsen, à son action contre la maltraitance des enfants, sa défense acharnée de leurs droits.

Un film avec lequel m'engager en faveur de la cause des adolescents qu'une bonne moitié de ma vie j'ai côtoyés, plus secrètement, en faveur de mon enfance, adolescence...

Il y avait ce désir, celui de mettre en regard la délinquance et la déportation, le crime nazi. Il y avait là deux dynamiques, deux puissances qui au travers de la figure de Tom⁵² se mettaient en jeu, s'activaient l'une l'autre. J'ai été très naïvement séduit par cette puissance. J'y ai vu l'opportunité de faire un film fort, plus fort que ce que j'avais fait jusque-là⁵³.

L'écriture de ce film, avec ce qu'elle mettait en jeu, activait – de l'histoire humaine, de l'actualité, de ma propre vie – fut un véritable parcours du combattant que, sans ma naïveté, je n'aurais jamais engagé.

J'avais les éléments théoriques du film que je voulais, il me fallait lui donner une forme, un corps, l'incarner dans un récit. Ce ne fut pas une mince affaire. Elle me prit neuf années, soit environ trois mille pages d'écriture, une vingtaine de présentations en commission de lecture et à divers producteurs.

Le temps de ce parcours, j'ai l'impression aujourd'hui d'avoir appris à *faire un film*, l'écrire. *Cette difficulté m'a fait.*

Les premières écritures s'appuyaient tout simplement, (trop simplement ?) sur la biographie de Tomkiewicz. C'était plus ou moins, une adaptation filmée de son livre *l'Adolescence Volée*. Un *biopic* un peu naïvement admiratif. D'ailleurs,

⁵¹ Au sens où l'entend Cyrulnik, « *Le merveilleux malheur* », la merveille comme traduction du concept de résilience.

⁵² C'est le surnom que tout le monde donnait à Tomkiewicz, de ses collègues, de ses parents aux adolescents et enfants qu'il soignait.

⁵³ Il me semble que ce désir était supporté, et en cela légitimé, par celui de faire réellement quelque chose pour les jeunes en difficulté. Tom m'offrait cette opportunité de donner ce sens incomparable à ma vie.

Tom ne voulait pas d'un film sur lui, d'une approche agiographique de son histoire, de son action. Surtout pas.

L'amitié qui s'est construite entre Tom et moi, m'a heureusement permis de sortir de cette admiration stérile. Elle s'est heureusement transformée en complicité, ce qui m'a permis de passer à un film « avec Tom ». À ce moment-là, c'était lors d'un voyage que nous faisons lui et moi en Afrique noire, Tom a accepté que je le filme, que nous réalisions ensemble une série d'entretiens, entretiens sur sa vie, son action, sa pensée⁵⁴.

Ce film a fait l'objet d'une résidence d'écriture d'un mois, à l'école du documentaire de Lussas. Un temps pendant lequel a émergé l'évidence que ce film devait s'inscrire dans ma vie, ma réalité, mon propre travail avec les jeunes. Ne pas parler de la délinquance en général, mais plutôt de mon regard sur elle, de mon histoire avec elle, au niveau de ma vie.

C'est à ce moment-là qu'à émergé ce lien (d'une telle évidence...) entre mon travail avec des jeunes en difficulté et ma propre adolescence délinquante.

Peu après, une réalisatrice de renom m'a appris qu'elle souhaitait elle aussi faire un film sur Tom.

Il devenait évident que je devais faire un film sur Tom que moi seul pouvait faire et personne d'autre. Un tel travail n'a de sens que si l'on fait des choses qu'on est le seul à pouvoir faire, des films qui sont « nous ». C'est évident, mais là se trouve la difficulté essentielle de faire un film, dans cette rupture de l'espace que l'on souhaite instinctivement mettre entre lui et nous, de trouver le courage de s'engager en fait (exactement comme dans la vie).

C'est ainsi que je suis peu à peu arrivé à la forme actuelle qui est de mettre en dialogue la pensée de Tom - l'action qu'elle génère de sa part, l'ancrage de celle-ci dans son histoire – avec le vécu et le témoignage, d'enfants incarcérés.

⁵⁴ Filmer la pensée. Pour faire ce film, j'ai assisté au séminaire de Lussas, « Filmer la pensée », organisé par Claude Guisard et Jack Ralite. Ce temps d'étude m'a permis de réaliser qu'on ne filme véritablement la pensée que lorsqu'elle est en mouvement (Un document sur Gaston Bachelard mettait ce principe en évidence. Dans ce document, on voyait la pensée du philosophe se construire au fur et à mesure qu'il la formulait, nous étions spectateur de ce mouvement, de cette naissance.). Le cinéma, c'est l'action, le mouvement, il faut qu'il y ait adéquation entre ce principe et ce qui est filmé, le filmage est un *pas de deux* entre la caméra et l'objet du film. Un pas de deux, ça veut dire que les deux sont en mouvement et s'accompagnent l'un l'autre (On retrouve en cela la théorie de la fugue de Jean Sébastien Bach : plusieurs lignes mélodiques qui s'accompagnent l'une l'autre). Lors de nos entretiens, j'ai essayé de suivre Tom dans ses pensées.

La réalité d'enfants incarcérés parce qu'elle me semble être la seule à pouvoir se confronter avec l'enfance de Tom, l'horreur nazie... Parce que c'est en allant là où elle est la plus sombre qu'une question, celle de la délinquance, pourrait le mieux s'éclairer.

Le film donc est une rencontre entre Tom et ces enfants. Une rencontre dont la finalité – à l'instar du travail sur le bonheur – est une rencontre des enfants incarcérés avec eux-mêmes. C'est du fruit de cette rencontre de la pensée qu'elle va mettre en mouvement, de cette lumière que le film va se nourrir. C'est de là qu'il va exister, être.

« Je touchais à l'essence même du travail du cinéaste, à savoir trouver la bonne alchimie entre ce que l'on veut dire et la manière de le représenter. »⁵⁵

J'ai le sentiment, à travers ce dispositif narratif, d'être arrivé à cette fameuse équation : $1+1=3$ qu'exige un récit. Tom va éclairer la réalité des enfants incarcérés et inversement, ceux-ci vont éclairer, mettre en image, l'histoire et la pensée de Tom. Cette conjugaison va agir cette question de la délinquance, au-delà, de la souffrance adolescente, chez le spectateur du film ; espérer pouvoir faire du spectateur un acteur de cette question. Le spectateur devient acteur. N'est-ce pas un rêve de cinéma ?

Conclusion

Du fait des difficultés de mon adolescence, j'ai dû arrêter assez tôt ma scolarité. Mes problèmes psychologiques d'alors ont mobilisé mon énergie. Cela m'a rendu indisponible aux études, à la notion même de projet de vie et encore moins de carrière. Mes difficultés m'ont contraint à vivre dans l'instant, de penser d'abord à survivre ; plutôt que vivre comme le faisaient la plupart des jeunes de mon âge. Mes difficultés existentielles m'ont plutôt obligé à vieillir prématurément ; sauter, enjamber mon adolescence ; aller directement à la case adulte, sans passer par la case insouciance de ceux de mon âge.

Ce décalage entre ma réalité et celle de mes camarades de classe, s'est encore accentué du fait de mes redoublements. Plus je redoublais, plus je me retrouvais avec des jeunes de plus en plus, plus jeunes que moi, voire des enfants⁵⁶.

⁵⁵ Jim Jarmusch. In *Les leçons de cinéma 2*, Nouveau Monde éditions.

⁵⁶ Je précise un point ; depuis la sixième, j'avais suivi le programme des mathématiques classiques. À force de redoublement, je me suis trouvé en troisième avec des élèves ayant eux

Quand je vois les dispositifs qui existent aujourd'hui, je pense qu'à l'époque, j'aurais dû très vite me retrouver dans le bureau d'un psychologue, ce qui dans ma petite ville de province n'existait pas et ne correspondait pas aux usages de l'époque, de mon milieu social. Quand je vois les établissements scolaires médicalisés d'aujourd'hui, je pense que mon cas était tout à fait adapté à ce type de dispositif actuel.

Il était évident que mon existence était largement inadaptée au fonctionnement de l'école d'alors ; ou que l'école d'alors était inadaptée aux réalités d'enfants comme moi. Ce parcours scolaire fut une souffrance supplémentaire, l'humiliation constante de mes échecs ajoutant de la peine à ma douleur.

Cependant, je précise, qu'autant ma scolarité à partir du collège a été catastrophique, autant ma scolarité élémentaire fut *plutôt réussie*. J'étais constamment premier ou deuxième de ma classe. Nous avions un classement tous les mois. Je me souviens que durant ma classe de Cm2, j'ai été *premier* trois fois de suite. Je m'en souviens parce que pour célébrer ce bon résultat, mon père m'a offert un bateau à voile, celui sur lequel je lorgnais depuis des mois dans la vitrine du Grand Bazar de ma bourgade.

Heureusement que l'art était là, pour réparer, panser (penser ?) mes blessures, me maintenir à flot, me « sauver des eaux ». Mais l'art, n'a jamais pu réparer le traumatisme qu'a laissé en moi ce parcours scolaire raté. Peut-être parce que mon père n'eut plus l'occasion de m'acheter de bateaux à voile. Ce ratage scolaire m'a durablement stigmatisé comme handicapé, inadapté, différent des autres, marginal - exclu.

Probablement ce sentiment d'exclusion a été une dynamique de mon parcours artistique. Mes réalisations en la matière constituant une revanche, une manière de prouver, de contester le verdict que la société à travers l'école avait prononcé contre moi. Mais ce traumatisme originel est demeuré longtemps. Pour exemple, durant les premières décennies de ma vie d'adulte, je n'ai cessé de faire le même rêve : Je retourne à l'école, je reprends ma place derrière le pupitre en bois, je reprends mon parcours scolaire là où je l'ai laissé. Mon rêve tourne au

suivi un programme de maths modernes. Il fallait donc que je rattrape mon retard en la matière. Pour cela, l'école m'a organisé des cours de rattrapage avec des élèves de sixièmes et des élèves de cinquièmes. Je me suis donc retrouvé à dix-sept ans à devoir partager la classe d'enfants de douze ou treize ans. Dramatique.

cauchemar quand je me rends compte que je suis de plus en plus grand derrière mon pupitre et que les élèves qui m'entourent sont eux de plus en plus jeunes, de plus en plus petits. Cela se conclut avec le sentiment amer que ce désir de réparer ma vie, de retrouver ma place parmi les autres, est une chose irréalisable⁵⁷.

J'ai mis toute mon énergie dans l'art. Je suis devenu comédien, puis metteur en scène pour être davantage au centre des choses, pour être davantage auteur et acteur de mon parcours. J'ai édifié mes projets par moi-même. Pour n'être aucunement contesté en tant qu'artiste j'ai embrassé autant de carrières que je le pouvais. J'ai été aussi musicien au conservatoire, réalisateur de films, etc., conduisant pendant une dizaine d'années ces trois parcours de front. Réalisateur je suis resté, éprouvant aux environs de la trentaine le besoin de me rassembler, au fur et à mesure où, l'âge adulte venant, j'ai perdu le besoin de me disperser. Ou plutôt, celui-ci s'est atténué.

En effet, en grandissant, j'ai senti que je pouvais prendre ma vie en main. En ayant des enfants, en devant adulte, j'ai pris en charge mon développement. Par toutes les manières possibles, j'ai organisé mes études, ma propre éducation.

J'ai étudié de toutes les manières possibles. Par la lecture, la fréquentation régulière des bibliothèques, en assistant à des conférences, en visitant des expositions, en étant constamment à la recherche de ceux que je pouvais rencontrer et qui pouvaient m'enseigner.

De toutes les manières possibles, j'ai cherché à me développer sur le plan professionnel et en tant qu'Homme. Devenant adulte, j'ai compris que se développer en tant qu'homme est la meilleure manière de se développer professionnellement ; c'est l'axe central de cette progression. On retrouve ici, la citation du peintre Shitao, citée en introduction de ce document : « Apprendre à peindre, c'est apprendre à être ».

Mon métier de documentariste s'est révélé une formidable manière d'approcher les réalités et les personnes qui m'attiraient, qui pouvaient m'apporter de la connaissance. Ce métier m'a permis d'entrer en contact avec mes références les plus élevées en matière artistique où intellectuelle, jusqu'à nouer de réelles amitiés comme dans le cas de Stanislas Tomkiewicz.

À ce désir de grandir en tant qu'homme s'est articulé un engagement dans la société, le désir, le projet de jouer un rôle socialement, à tous les niveaux

⁵⁷ Réalisateur, c'est le nom du métier que je fais. J'aime bien ce mot, peut-être au regard de ma difficulté passée à me « réaliser ».

possibles. Par des actions de bénévolat aussi bien qu'en inscrivant mon travail, mon métier dans les besoins de la société. On retrouve là mon engagement auprès des jeunes en difficulté, des populations en situation d'exclusion, etc..

Pourquoi cette demande de VAE ?

Pourquoi, au moment où j'entame le troisième tiers de ma vie professionnelle, alors que je pourrais me satisfaire de mon parcours, m'endormir sur mes réalisations, me contenter de mes acquis ; pourquoi, à ce moment de ma vie, ai-je besoin de les faire reconnaître par l'université ?

Au-delà de la dimension pragmatique, carriériste de cette demande, je préfère parler de sa dimension existentielle qui englobe les autres.

Je me demande si les blessures que j'évoque au début de cette conclusion sont en fait tout à fait cicatrisées. Il me semble que non. J'ai la sensation qu'au fond de moi-même, « en fond de cale », ma vie est encore entravée par ce passé, ce passif, avec l'école, et quelque part avec la société. J'ai le sentiment que je ne suis pas en accord avec la société, pas suffisamment en tous cas pour y évoluer suffisamment librement, suffisamment à mon goût, selon mes besoins, notamment sur la plan professionnel. Je ressens que certaines de mes démarches dans ce domaine restent entravées par cette blessure initiale. Cette blessure n'est pas totalement cicatrisée.

Ce mémoire est dédié à mon père. J'ai pu lui annoncer quelques temps avant sa disparition mon admission en Master 2. J'ai vu son visage s'éclairer comme jamais. Aucun de mes spectacles, de mes films, de mes diffusions à la télévision ne m'ont valu une telle reconnaissance de sa part. En lui annonçant ce résultat, quelque temps avant qu'il ne disparaisse, par le sourire qui éclaira son visage il m'offrait un nouveau bateau à voile...

Cette expérience familiale reflète la réalité de mon rapport aux études. Mon désir de renouer avec elles tient visiblement à des éléments au-delà du rationnel du simple plan de carrière. C'est un processus existentiel.

Ayant le sentiment d'avoir été méprisé par l'école j'aurais pu traiter l'école par le mépris et m'acharner à prouver que l'on peut « réussir » sans elle, qu'elle ne sert à rien. Ce dilemme explique, il me semble le caractère tardif de cette VAE.

Je n'ai plus de revanche à prendre contre l'école. Au contraire, j'ai le désir de concrétiser, d'officialiser mon appartenance à la société. Un peu comme on

choisit un jour d'épouser la personne avec laquelle on vit. Avec elle, je souhaite accomplir mon parcours.

Cela fait vingt ans que je fréquente de nouveau l'école au travers de mes interventions artistiques en milieu scolaire. Un proverbe chinois dit : « Celui qui tombe au sol s'appuie sur le sol pour se relever ». Ce retour à l'école par le biais de ces interventions fut une aubaine pour moi. En la fréquentant régulièrement, en fréquentant des enseignants, j'ai réalisé l'importance de ce dispositif dans une société, de l'importance de l'éducation. Aussi, continuer de mépriser l'éducation en me maintenant à l'écart de tout système éducatif est devenu au fil du temps une contradiction qu'il me fallait résoudre, en tous cas, que je ne pouvais plus assumer.

Albert Einstein dit : « Seule l'expérience apporte la connaissance, tout le reste n'est qu'information ».⁵⁸

Il est vrai que ma pratique m'a offert une connaissance de l'intérieur des questions de l'art, du cinéma, de leur place, à l'un et à l'autre dans la société, le monde, de l'interaction des uns par les autres. Qu'est ce que le cinéma peut vis-à-vis de l'art ? Qu'est-ce que l'art, le cinéma en particulier, peut vis-à-vis du monde ?

Quoi qu'en dise ce très cher Einstein, l'information est importante ; Tout aussi essentielle que la connaissance et l'expérience. Information vient de formation une notion qui inclut une dimension créative. On pourrait remplacer le mot information par celui de réflexion, de pensée.

On peut faire des films, s'employer à des réalisations artistiques comme je l'ai fait pendant des années, des décennies, sans pour cela formaliser une pensée clairement, ostensiblement. Bien sûr, cette pensée existe, il n'y aurait pas d'action possible sinon, mais elle est informelle, éphémère, fluide et volatile. C'est une pensée que l'on formule la plupart du temps en soi-même, ou que l'on échange de manière informelle avec l'un ou l'autre de ses collègues ; que l'on utilise un temps, pour un projet, un travail, et que l'on oublie.

À ce niveau, les actions de formation, notamment celles que je conduis depuis quatre ans auprès de jeunes artistes en voie de professionnalisation à TDMI⁵⁹

⁵⁸ Cité par Catherine Dolto in *Les Chemins de la connaissance*, France Culture le 29/05/2009.

⁵⁹ Cf. : www.tdmi-lyon.fr

m'ont obligé à formaliser davantage cette pensée, puisque j'ai dans ce cadre pour mission de la transmettre.

Mais, hors ce contexte, je n'ai pas vraiment l'occasion d'inscrire cette activité cérébrale, théorique, de manière concrète.

Aujourd'hui, je ressens la nécessité de le faire. J'ai le sentiment que ma progression personnelle passe par ce biais. J'éprouve le besoin d'un cadre pour formaliser à la fois mes déductions liées à mon expérience et ma propre réflexion, ma dynamique d'étude. J'ai besoin d'un cadre pour penser et étudier.

Dans cette perspective, la seule réalisation de ce mémoire a été pour moi, une opportunité. Elle m'a en même temps révélé davantage mes besoins (désirs ?) en matière d'étude, de rencontres et d'échanges de ce type. Je perçois l'université comme le cadre approprié pour répondre à ce besoin, ce désir.

La V. A. E. propose une rencontre entre les universitaires, la recherche et les personnes de terrain, les professionnels. J'ai envie de participer à cette rencontre ; d'en être un acteur. Parce qu'elle est riche de sens.

Tel que je le vis actuellement, le dispositif de V. A. E. me semble un progrès essentiel de nos sociétés. Il paraît être une opportunité sur le plan du développement des connaissances, comme d'une action plus juste parce davantage pensée⁶⁰. Elle me semble être un rêve de l'Homme qui se réalise.

Je suis heureux de pouvoir participer à cette aventure, de m'y être – grâce à ceux qui m'ont soutenu - engagé. Je suis très reconnaissant à l'université, aux Hommes qui l'animent d'avoir eu le courage d'ouvrir les portes de l'Institution à des *handicapés scolaires* tels que moi, mais qui - riches de leur infortune - peuvent, je l'espère, contribuer au développement d'une valeur, utile au monde.

⁶⁰ « Agir sans réfléchir est dangereux ; réfléchir sans agir ne sert à rien » Dictionnaire populaire.

Annexes

Des films avec des enfants, des adolescents

Note rédigée à la demande du ministère de Claude Allègre (extrait)

*Depuis son origine, j'associe à mon activité de réalisateur des actions auprès des jeunes. Dans un cadre scolaire, par les **Ateliers ou options cinéma**, du primaire au Lycée ; Dans un cadre social, par l'opération **Un été au ciné** du CNC ou d'autres actions liées à la **Politique de la ville**.*

L'image est une part importante (exponentielle) de l'environnement moderne. Les jeunes, en particulier, en sont des consommateurs importants, parfois invétérés.

Dans le contexte scolaire, parce qu'elle développe l'acquisition, la maîtrise du langage audiovisuel et cinéma, *l'analyse de films* permet à l'élève de développer le recul, l'esprit critique nécessaire à une plus juste consommation. Ajoutée à cet acquis, *la création de film* offre au sein de l'établissement scolaire un espace par lequel l'élève en échec, en difficulté, peut recréer un lien avec l'institution, avec lui-même et les autres⁶¹.

Dans un cadre social, un projet de fabrication de film peut surseoir au langage de la violence. Comme nous le dit Stanislas Tomkiewicz, pédopsychiatre, dans son livre *L'adolescence Volée* :

« Le cinéma rassemble les jeunes en équipe dans une tâche commune, il permet d'exprimer autrement que par des actes, l'angoisse et le conflit, il a, surtout, cette vertu particulière d'allier le rêve et la technicité »⁶².

Dans le cadre de ces ateliers, mon intervention consiste à insister auprès des jeunes sur le fait qu'il y a là pour eux, une opportunité à prendre la parole, à parler de leur réalité, de leur désir, de leurs rêves, à dire « je ». Essentiellement, mon travail est de les convaincre qu'un film est un moyen d'action ; que même modestement, en commençant par son environnement, avec cet outil, on peut agir sur le monde⁶³. Outre l'attitude "citoyenne" que cette réflexion peut inspirer, à partir de cette prise de conscience, la construction de leur esprit critique devient effective. Dès lors ils peuvent s'interroger sur ce qu'ils vont regarder à la télé, au cinéma, quelles intentions se cachent derrière le film qu'ils ont choisi de « consommer ». Sont-elles constructives ou non ? A quelle part d'eux-mêmes s'adresse-t-on ? Est-ce à leur cœur, à leur intelligence ? Ou plutôt à leur vulnérabilité, voire leur porte-monnaie ? Est-ce que ce n'est pas eux qui sont consommés plutôt ?

⁶¹ J'ai personnellement eu cette expérience : enfant en échec scolaire, j'ai pu pallier à ma révolte et peut-être éviter les voies de la délinquance, en « m'engageant » au *club théâtre* de mon lycée. Cette opportunité est également à l'origine de mon parcours artistique.

⁶² *L'adolescence volée*. Calmann Lévy p. 148 :

⁶³ C'est pourquoi je me préoccupe toujours de la diffusion des films réalisés dans ce contexte. En région Rhône-Alpes, j'ai participé à la création d'un festival, *Les inattendus*, consacré à ce type de production.

Culture

Documentaire

Langlet-Santy : une question d'image



Yves Bourget prépare *Sensible*, un documentaire sur le quartier Langlet-Santy.

Marre des images télévisées sur la délinquance des jeunes ? Certains, les trouvant réductrices, réagissent. Le réalisateur de fictions et de documentaires Yves Bourget fait partie de ceux-là et filme depuis trois ans (en partenariat avec la MJC Monplaisir) les habitants du quartier Langlet-Santy, dans le 8^e arrondissement de Lyon. Son objectif : à l'aide d'interviews, de témoignages et de fictions coproduites par les habitants, "casser les stéréotypes ambients et produire un documentaire avec

des images plus intimes et fidèles à la réalité". Ce qui s'avère difficile : "Dans cette démarche, on se heurte aux dégâts que font les médias sur l'image des gens. Souvent, les jeunes interprètent le rôle que la télé leur donne", souligne Yves Bourget. Pour échapper à cette surenchère, ce dernier inscrit donc son travail dans la durée : "Pour qu'un jeune me parle sincèrement, il faut que je le vois quatre ou cinq fois". Un effort qui paye, les images de la gardienne de l'immeuble, du jeune "lascar", des enfants, etc., constituant autant de témoignages révélateurs.

Le documentaire n'est pas encore achevé, mais une sélection des rushes du réalisateur a déjà trouvé son utilité. Sous le nom de *Moments d'ici*, ils forment une vidéothèque de plusieurs cassettes qu'on peut visionner au Local communautaire résidentiel (LCR). "Filmer une réalité peut aussi la changer", explique encore Yves Bourget, convaincu que ces images peuvent faciliter le dialogue entre les voisins. Selon Sahra Cherbi, agent de développement local qui s'occupe des activités du LCR, "Yves a su gagner la confiance des gens en provoquant des paroles difficiles à entendre. Cela pousse certains à sortir de leur indifférence". Une démarche minutieuse par laquelle le réalisateur espère aussi valoriser la vie du quartier. "Il est important que les gens sachent qu'ils peuvent faire partie d'un projet artistique et pas seulement de l'actualité du JT."

Isabel Mayor

LYON 8^e > BRON

Le bonheur made in Langlet-Santy

« Heureusement », un film documentaire tourné dans le quartier Langlet-Santy sera projeté en fin de semaine, au Nouveau Théâtre du 8^e

POUR vous, le bonheur c'est quoi ? ». C'est avec cette interrogation en tête que Véronique Bettencourt et Yves Bourget ont posé leurs caméras du côté de Langlet-Santy pendant plusieurs mois. De mots échangés au pied des immeubles, en entrevues prolongées au sein des foyers, les deux réalisateurs poursuivent une histoire entamée il y a quelques années déjà, avec le quartier. « J'ai commencé à élaborer des projets autour de Langlet-Santy en 1998 », se souvient Yves Bourget. « Avec ce film, je voulais faire aboutir les liens tissés au fil du temps avec les habitants ».

A chacun son bonheur

De bonheur, il est donc question dans « Heureusement ». Pas de recette miracle pour atteindre la félicité, non. Plutôt la vision de chacun sur une quête universelle. « Nous avons filmé des gens de tous les âges, de toutes les cultures », explique Yves Bourget. « Chacun a sa définition du bonheur. Mais tous, de la petite fille, au retraité, en passant par l'ado en difficulté ont un point commun, ils veulent être heureux ».

La question visiblement n'a pas laissé de marbrer les habitants du quartier. « Personne n'est resté sans réponse » confirme Véronique Bettencourt, « Et



Yves Bourget et Véronique Bettencourt sont partis à la rencontre des habitants de Langlet-Santy, pour réaliser «Heureusement»

/ Photo Claire Agneau

passés les premiers mots spontanés, la conversation s'ouvre vraiment sur la vie des gens, leurs expériences ».

Donner à voir, autrement

Filmer un quartier souvent étiqueté comme « difficile », ou « à problèmes », sur le mode positif, c'est sortir des sentiers battus. « Aborder un thème comme le bonheur, dans un quartier tel que Langlet-Santy, c'est presque du politiquement incorrect pour cer-

tains » souligne Yves Bourget. « Ces zones urbaines sont souvent abordés dans leur globalité, sans discernement. Notre film cherche plutôt à montrer que la diversité des parcours, des cultures peut former un tout ».

Ce portrait de quartier, exposé à la sensibilité de la pellicule, se donne donc à voir au Nouveau Théâtre du 8^e. Images de Yves Bourget, films en Super 8 de Véronique Bettencourt, chansons créées à partir des

réécits des habitants... Un pêle-mêle de sentiments, d'émotions, c'est ça « Heureusement ».

> NOTE

« Heureusement », un documentaire spectacle de Yves Bourget et Véronique Bettencourt. Les jeudi 16 et vendredi 17 novembre, à 20H, le samedi 18 novembre à 17H. Entrée gratuite. Nouveau Théâtre du 8^e, 22 rue du Commandant Pégout, Lyon 8^e. Renseignements au 04 78 78 33 30.