

les séances

NARRATIVE

JEU 26 13H00 SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3

LES ENFANTS SANS TERRE

JEU 26 19H15 ARLEQUIN 1

AND THE MOON SETS OVER THE TEMPLE THAT WAS

JEU 26 19H30 REFLET MÉDICIS 1

REBELOTE

JEU 26 21H15 REFLET MÉDICIS 1

LABORE NOBILE

JEU 26 21H15 REFLET MÉDICIS 1

COMME D'ICI AU POMMIER

JEU 26 16H30 ARLEQUIN 1

les salles

ARLEQUIN

→ 76, rue de Rennes, Paris 6^e

SAINT-ANDRÉ DES ARTS

→ 12, rue Git-le-Cœur, Paris 6^e

REFLET MÉDICIS

→ 3, rue Champollion, Paris 5^e



cinemadureel.org

Les interviews dans leurs versions complètes sont disponibles sur le blog Mediapart



Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou

RÉEL Les Amis du Cinéma du réel

48^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DOCUMENTAIRE

et ça ne produit pas de valeur marchande. C'est en ça que je suis privilégiée. Rares sont les personnes qui ont la possibilité d'avoir une pratique en dehors de cette production de valeur marchande. Mais c'est aussi une manière de travailler qui est solitaire, artisanale, avec une petite caméra, des petites optiques, bref des petits moyens.

On n'échappe jamais au travail capitaliste alors ?

Je n'ai pas la naïveté de prétendre être en dehors de ce que je décris. Je fais du travail salarié, que j'essaye de faire avec plaisir et j'essaye de trouver des projets qui me plaisent. J'ai la chance de ne pas avoir à postuler à l'usine à côté de chez moi. Et entre ces périodes de travail salarié, je touche le chômage, donc je suis complètement dans ce système. Et même si j'ai la chance d'avoir une pratique de création qui y échappe un peu, on pourrait aussi considérer que le cinéma en lui-même est un art par définition industriel, ce qui me ramène de toute façon au cœur de l'engrenage...

PROPOS RECUEILLIS PAR JULIETTE VOL ET ADÈLE TRIOL

COMME D'ICI AU POMMIER

Cyprien Ponson

« Il y a la race des crapauds et la race des Arabes. » Que ressentez-vous à la lecture de ces mots ? Quel vertige vous saisit ? Cette phrase n'appartient pas à une fiction sombre ; elle a été reçue de plein fouet par le réalisateur Cyprien Ponson lors d'un repas de Noël, alors qu'il n'avait que vingt ans. Pour ce jeune militant déjà engagé contre la guerre en Irak, ce n'est pas une simple scorie verbale destinée à l'oubli. C'est une déflagration. Onze ans plus tard, ce choc devient la matière première d'un film. Une certitude l'habite alors : cette parole héritée ne peut rester en l'état.

Le film pose une question vertigineuse : que faire d'une parole qui heurte tout ce que nous sommes devenus, lorsqu'elle est prononcée par un être aimé ? Car ici, l'antagoniste n'est pas une figure lointaine, mais le grand-père.

Dans l'imaginaire collectif, le grand-père est cette figure tutélaire, ce « papi gâteau » dépositaire d'une époque révolue. On l'interroge avec nostalgie, on l'écoute avec tendresse. Rarement on le perçoit comme un adversaire. Pourtant, Cyprien Ponson l'avoue : il est d'abord parti pour « filmer l'ennemi ». L'ennemi se définit comme celui que l'on combat, celui qui s'oppose à nous. Le cinéaste s'avance tel un soldat partant en guerre, mais le dispositif documentaire vient bousculer ce plan de bataille. Au lieu de confirmer une condamnation, le tournage transforme le regard et rapproche les deux hommes. La structure du film se déploie en un diptyque subtil : d'abord la présence imposante du grand-père, puis la solitude réflexive du

réalisateur. Ce retrait progressif de l'aïeul crée un déplacement majeur : le face-à-face se mue en un espace intérieur.

Le récit s'inscrit dans une rigueur saisonnière où chaque plan semble répondre au cycle de la nature. C'est ici que se joue une opposition fondamentale entre la temporalité militaire — faite de discipline et d'obéissance — et la temporalité organique. Là où l'armée impose sa chronologie de fer, le film réintroduit le rythme souverain des saisons.

Cyprien Ponson soutient que « pour faire des films, il faut être amoureux ». Mais comment filmer celui dont la parole nous a profondément blessés ? Filmer sans instrumentaliser ? Le film se tient sur une ligne de crête fragile : il ne s'agit ni d'absoudre, ni de condamner, mais de tenter de comprendre, de comprendre pour soigner ou réparer.

“Comme d'ici au pommier” soulève le silence qui a entouré les appelés de la guerre d'Algérie, ces hommes à qui l'on n'a jamais offert d'espace de parole. Le grand-père parlait souvent, certes, mais personne ne l'écoutait vraiment. Le film interroge ainsi moins la culpabilité individuelle que l'absence d'un récit collectif.

Loin de tout didactisme, le réalisateur ne cherche pas à convaincre ou à sensibiliser. Son œuvre vise à déplacer le regard, à laisser au spectateur son entier libre-arbitre. Entre malaise persistant, tendresse inattendue et complexité inconfortable, les émotions qui naîtront devant l'écran n'appartiennent qu'à vous. Cyprien Ponson ne donne pas de réponses ; il ouvre des espaces de questionnements plus que de vérités.

FLORENCE-NADIA POUZET

NARRATIVE

Anocha Suwichakornpong

Le cinéma peut-il offrir une forme de justice quand les institutions s'y refusent ? C'est l'hypothèse d'Anocha Suwichakornpong dans *Narrative*. Grâce à un atelier de préparation pour son prochain long-métrage, le film redonne une voix et un visage aux témoins des massacres militaires de Bangkok en 2010.

YSÉ BELLOT

Le film met en scène le processus de préparation d'un projet fictif pour votre prochain long-métrage. Pourriez-vous nous en dire plus ?

ANOCHA SUWICHAKORNPONG

En effet *Narrative* est une œuvre complémentaire à mon prochain long-métrage de fiction qui mettra en scène un procès fictif des événements qui ont eu lieu en Thaïlande en 2010 : sur ordre du Premier ministre l'armée a massacré des manifestants qui réclamaient un nouveau premier ministre élu démocratiquement. Les familles des victimes n'ont jamais obtenu aucune forme de justice. En tant que réalisatrice j'ai pensé que je pourrai les aider en invitant, dans l'espace cinématographique, les témoins du massacre, les familles des victimes et des avocats à participer à un procès qui n'a jamais eu lieu. Pour *Narrative* j'ai organisé un atelier qui donnerait un cadre méthodologique au long métrage. L'objectif était de faire se rencontrer les témoins, de leur donner la possibilité de parler, créer une opportunité, ou peut-être une excuse pour se rassembler. Pour diriger l'atelier, j'ai choisi de travailler avec une actrice et metteuse en scène de théâtre. Nous avons choisi les activités ensemble mais nous voulions que les consignes restent ouvertes pour que les participants puissent parler de tout ce dont ils avaient envie. C'était important pour moi que le film ne les définisse pas uniquement par rapport à leur quête de justice.

Le film traite du massacre militaire de Bangkok, pourtant il ne l'évoque explicitement qu'à la fin, pendant le générique. Pourquoi ce procédé de retardement ?

La scène d'ouverture montre une cérémonie bouddhiste qui honore les victimes. On y voit le portrait d'une femme, il s'agit d'une secouriste qui ne faisait pas partie des manifestants mais qui a été tuée. Cette histoire est mon point de départ car c'est la rencontre avec la mère de cette femme qui m'a donné l'idée du faux procès, je voulais faire un film sur ces massacres depuis dix ans mais je ne savais pas comment les aborder jusque-là. Il était donc logique de faire figurer cette séquence au début, comme si *Narrative* était un miroir de la manière dont je développe mon long-métrage. J'aime aussi que les spectateurs découvrent progressivement le sujet du film. L'organisation de l'atelier peut ne pas paraître limpide, on se demande ce que font ces gens ou qui ils sont, mais petit à petit on arrive à organiser les séquences, à faire émerger quelque chose.

J'ai le sentiment que vous reproduisez ce processus de retardement dans les séquences des entretiens avec les familles en montrant d'abord un objet avant de nous faire entendre les témoignages. Était-ce volontaire ?

Beaucoup de ces familles s'accrochent à des objets reliés à ceux qu'ils ont perdus. Les parents qui montrent le carnet des rêves, par exemple, gardent tout ce qui appartenait à leur fils, ses montres marchent encore après seize ans car ils continuent de changer les piles. Ces objets prennent une très grande signification pour eux, donc ça me semblait important de les mettre dans le film. Les mots des témoignages ne sont que des mots, ces objets ont quelque chose en plus, ils sont directement connectés à la personne décédée.

Dans les séquences de l'atelier vous faites le choix de rendre visible le matériel cinématographique du tournage et même des membres de l'équipe. Pourquoi ce choix ?

Pendant l'atelier j'étais très consciente que je faisais un film donc je ne voulais pas le cacher. Je veux que les spectateurs voient que le film est une construction, une manipulation. Cela ne veut pas dire qu'une forme de vérité ne peut pas advenir, mais elle existe dans un monde filmique construit. C'est important pour moi qu'ils n'oublient pas que c'est en partie fictif. Cela permet aussi de laisser à chacun sa propre interprétation. Le film montre un point de vue, le mien, mais en montrant clairement qu'il s'agit d'un film chacun peut avoir son interprétation.

PROPOS RECUEILLIS PAR YSÉ BELLOT

LES ENFANTS SANS TERRE

René Ballesteros

Avec *Les Enfants sans terre*, René Ballesteros retrace le parcours de Juanet Daniel en quête de leur famille biologique et de leurs terres Mapuche, au Chili. Sur fond de parcours initiatique, le réalisateur interroge la nature du lien familial lorsqu'on ne partage plus la même terre, la même culture, et parfois, la même langue.

ADÈLE TRIOL ET ROMANE ROUX

Vous avez été psychologue avant d'être réalisateur. Faites-vous un lien entre votre profession de psychologue et celle de réalisateur ?

RENÉ BALLESTEROS

Je ne peux pas me prévaloir aujourd'hui d'être un psychologue mais c'est un métier que j'apprécie et que je respecte. Il m'a appris le sens de l'écoute, une qualité essentielle en documentaire. Par ailleurs, l'adoption est un sujet que je connais personnellement parce que dans ma famille certains de mes frères et sœurs ont été donnés en adoption, et moi-même j'ai été abandonné par ma mère.

réel itw

26 / 03

entretiens avec
les cinéastes
en compétition

La langue et la transmission occupent une place centrale dans le film. Les sous-titres portent une couleur différente selon la langue parlée. Je voulais que les variations de langues soient visibles, ce n'est pas souvent le cas. J'ai beaucoup de respect pour le métier de sous-titreur, il est essentiel. Dans les films où coexistent plusieurs langues, il arrive que cette pluralité soit effacée au profit d'un sous-titrage unique. Or, je pense que c'est un sujet très important. Surtout dans ce film : dans la même scène il y a souvent deux langues, avec des niveaux de compréhension qui ne sont pas les mêmes. Certaines études montrent que faire remarquer aux spectateur-rices les sous-titres, les glissements d'une langue à l'autre par la couleur, augmente l'immersion dans les dispositifs.

Le titre, *Les Enfants sans terre*, en espagnol *Los Niños Sin Tierra*, est porteur du sentiment d'appartenance à la fois à une famille, mais aussi à un groupe, une communauté, à des terres. Le titre m'est venu avant même de tourner. « Mapuche », en mapudungun, veut dire « les gens de la terre ». Ils se définissent par rapport à l'appartenance à la Terre. Ils « sont » littéralement de la Terre. Or, les premiers adoptés que j'ai rencontrés, étaient d'origine mapuche et vivaient dans la rue dans le Nord de la France… Ce sont des gens sans terre, des gens sans domicile, des SDF en France. Ce titre faisait donc parfaitement sens, avant même de sortir la caméra.

Juan a parfois l'air amer face à son adoption. Comme si l'adoption aurait dû le sauver de sa condition au Chili, mais que finalement, cela avait échoué.

C'est une question complexe, et je ne peux pas répondre à sa place. Il existe une distance énorme entre ce qui est imaginé par les adoptés et la réalité. Ce que Juan et Daniel trouvent n'est pas « une vérité », « une réponse ». Ils se retrouvent devant un labyrinthe de récits parfois contradictoires. L'écart entre la vie qu'ils ont eu et les autres vies possibles, dans leur terre natale, les travaille. Il y a parfois un choc avec la réalité lorsqu'ils reviennent. Le moteur du film, c'est la recherche de leur mère, de la mère fantasmée, de la mère perdue. Et puis… il y a la réalité.

Selon vous, ces adoptions ne sont pas des cas isolés ? Elles s'inscrivent dans un contexte politique plus large lié au Chili et à sa politique ? Je ne sais pas si c'est par paresse intellectuelle ou par réflexe que cela revient mais souvent, surtout en France, l'« histoire chilienne » est réduite à la dictature, tout est « pinochetisé ». Malheureusement pour nos consciences, Pinochet ne sert pas à tout expliquer au Chili. Cela empêche de comprendre la particularité de notre histoire, et l'importance du lien entre la domination de l'État chilien sur les mapuche et leur adoption de masse. Le peuple mapuche était déjà fragilisé et cela s'inscrit dans un contexte plus large : celui de la colonisation chilienne des terres mapuche qui ont précarisé ces populations, et qui précède la dictature Pinochet. Ce cadre dense et complexe est souvent évincé de l'analyse car il évite de parler des responsabilités politiques, d'envisager le rapport de classes dans l'adoption (au-delà de la distinction gauche-droite), et de faire face à l'histoire coloniale du Chili. L'adoption est aussi une histoire qui révèle les rapports entre dominant-es et dominé-es, entre celles et ceux qui ont, et celles et ceux qui n'ont pas (enfants, argent), entre les pays riches et les pays pauvres, entre des pays démocrates et des pays en dictature.

Comment le film tente-t-il d'éclairer ce sujet à partir des récits individuels ?

Le défi était d'éviter le raccourci historique en redonnant place à la complexité à travers le parcours de Juan et Daniel, en restant à leur niveau, dans leur expérience. Juan comme Daniel tirent le fil de leur rêve, jusqu'à la terre mapuche. Les rêves sont un élément central de la culture mapuche. Rêver et raconter les rêves est une façon de préserver leur identité.

PROPOS RECUEILLIS PAR ADÈLE TRIOL ET ROMANE ROUX

AND THE MOON SETS OVER THE TEMPLE THAT WAS Justin Jinsoo Kim

La caméra de Justin Jinsoo Kim parcourt le mont Namsan à la recherche des statues sans tête de Bouddha. Sur son chemin, plusieurs générations se croisent et se confondent. Le cinéaste explore la relation entre histoire et mémoire, entre les souvenirs officiels et ceux qu'on fabrique.

EMMA LONGEVILLE

Vous avez grandi entouré de ces statues. Pourquoi avez-vous décidé de revenir, avec votre caméra cette fois-ci ?

JUSTIN JINSOO KIM

J'ai grandi à Gyeongju où il y a beaucoup de reliques bouddhistes. Il y a des milliers d'années, la ville était la capitale du royaume de Silla dont la religion était le bouddhisme. Dans mon enfance, je voyais ces statues mais elles n'avaient pas de tête donc je me suis questionné sur leur histoire. En commençant mes recherches, j'ai vu qu'il y a des centaines d'années, des soldats japonais ont pris des photos de ces statues. Cela m'a donné envie d'en savoir plus et de revenir sur place. Sans leur tête, ces statues sont vraiment étranges et, quand j'étais petit, je les trouvais effrayantes. Mais ensuite j'ai grandi et à force de les voir encore et encore, j'ai l'impression d'être devenu ami avec elles. Je voulais retracer leur histoire, mais aussi voir comment elles sont perçues par les gens aujourd'hui. En recherchant les têtes manquantes, j'essaie de trouver leurs souvenirs et leur passé et de le connecter avec le présent.

A quel moment du processus avez-vous rencontré Claude Debussy et sa musique ? Pourquoi avez-vous décidé d'en donner le titre à votre film ?

J'aime la musique classique donc je connaissais déjà Debussy et ses pièces pour piano, *Images*, avant de faire ce film. Quand j'étais en train de le réaliser, je n'avais pas envie de raconter l'histoire des statues en entier, mais j'étais intéressé par d'autres histoires dans le monde qui se sont

passées vers la même période. J'ai appris que Debussy a visité l'exposition universelle de Paris (en 1889, ndlr) où il a découvert le gamelan javanais qui a ensuite fait évoluer sa musique vers des sonorités asiatiques. Cette histoire est aussi intéressante car c'est la première fois que la Corée est venue à Paris pour participer à une exposition universelle et montrer son image internationalement. La raison pour laquelle j'ai choisi la musique de Debussy est parce que je voulais parler de cette histoire. J'aime aussi ce titre, *And the Moon Sets over the Temple That Was*, et je pense que cela correspond vraiment à mon film. J'ai grandi dans un pays asiatique mais quand je fais et j'étudie des films, je suis très influencé par la culture occidentale, notamment française. J'ai grandi avec des films Disney, hollywoodiens, mais aussi des réalisateurs français comme Agnès Varda, Jean-Luc Godard ou Chris Marker… Quand je crée, je me demande comment je peux faire les choses différemment. Debussy essayait de faire de la musique différemment, moi je me demande comment je peux faire du cinéma différemment.

Pourquoi travaillez-vous avec différents médias (animation, modélisation 3D, photographie) ? Quand j'ai vu les photos des soldats japonais, j'ai pensé : « Ils ont pris une photo car ils souhaitaient conserver ces images. » Ce désir m'a intéressé. Je pense que la technologie 3D est une continuité de ce désir. Si on veut garder un souvenir de quelque chose, on peut prendre une photo ou filmer, mais on a aussi de nouvelles technologies. Aujourd'hui, les gens veulent saisir la réalité de manière très précise dans l'espace 3D. Dans le film, je joue avec les photos, je parle du passé et du présent et je pense que je ne pouvais le faire qu'en utilisant ces média qui utilisent de la technologie (« time-based media », ndlr).

Votre film et votre travail en général abordent aussi le sujet de la mémoire, pourquoi est-ce important pour vous ?

J'ai l'impression que parfois, quand on voit de vieilles photos, on pense que c'est une réalité objective. Mais le fait de tenir une caméra signifie qu'on a un point de vue particulier sur le monde. Je pense que c'est la même chose pour les souvenirs. Par exemple, vous et moi, nous vivons la même interview, mais nous nous en souviendrons différemment. Donc c'est cet écart entre mémoire et réalité documentée qui m'intéresse. Dans ma pratique, je me pose des questions telles que : quels genres d'histoires ou de mémoires sont immortalisées et qu'est-ce qui peut être omis ? Les statues de Bouddha sont des documents en soi, elles racontent une histoire aux gens. Quand je faisais ce film, j'ai pensé à la manière dont, il y a des milliers puis des centaines d'années auparavant, les gens ont construit ces statues puis les ont prises en photo. Et maintenant, comment puis-je filmer cela ?

Comment envisagez-vous votre travail de cinéaste ? Pour moi, faire un film c'est comme grimper une montagne. Quand nous faisons de la randonnée, nous avons le même objectif final : arriver en haut de la montagne. Mais il y a différents chemins pour l'atteindre. Moi, je veux montrer mon voyage et que cela prend du temps pour y arriver. Dans mon film, je pourrais juste montrer une photo des statues sur la montagne mais je veux aussi montrer le processus, les lieux, et les personnes qu'on rencontre.

PROPOS RECUEILLIS PAR EMMA LONGEVILLE

REBELOTE Skander Mestiri

Avec *Rebelote*, Skander Mestiri nous plonge au sein d'un collectif d'hommes et de femmes passionnées d'histoire jouant la Seconde Guerre mondiale. Bravant leur ambiguïté idéologique, le cinéaste parvient à nous les présenter sans surplomb.

ERWAN MAS ET HUGO SEMEL

Pourquoi ce titre, «Rebelote»? Il évoque la répétition, la reconstitution, mais aussi une légère ironie.

SKANDER MESTIRI

Ironie, je ne sais pas. Il y avait peut-être un peu de cela dans mon état d'esprit quand je suis entré en contact avec cette communauté. Il y avait aussi un léger décalage comique : loin du Puy du Fou, nous sommes face à des collectionneurs amateurs. Je ressentais une forme d'équivalence entre eux et moi : eux tentaient de recréer un monde avec leurs petits moyens et moi, je faisais un film avec les miens.

Ils craignaient que le film donne une image erronée d'eux. Comment avez-vous évité une approche nostalgique ou fantasmée ? Et que voulez-vous montrer ?

À l'origine, je m'intéressais à la délinquance d'extrême droite, jusqu'à ce que je me rende compte de la difficulté d'entrer en contact avec ces milieux. J'ai ensuite découvert la reconstitution militaire historique, notamment autour de la Seconde Guerre mondiale. J'ai pensé que certains participants pouvaient être proches des mouvances que j'étudiais. En uniforme et insignes, ils pouvaient se revendiquer comme passionnés ou collectionneurs, comme une forme d'alibi. Je m'y suis donc rendu sans intention précise de faire un film, plutôt pour rencontrer des gens et capter quelques images. Néanmoins, le film ne parle pas frontalement d'idéologie. On peut se demander pourquoi ces gens-là aiment à ce point porter ces insignes. Un premier montage se concentrait davantage sur les profils pro-nazis. En travaillant avec une monteuse extérieure, on s'est rendu compte que cela réduisait le phénomène. Rien ne me permettait d'affirmer clairement les orientations politiques des participants. J'ai surtout rencontré des personnes qui m'ont bien accueilli, même si certaines se méfiaient.

Comment avez-vous gagné leur confiance ? Après avoir trouvé l'événement sur Facebook et demandé l'autorisation de filmer à l'organisateur avec mon amie Marie – que l'on entend dans le film –, il m'a fallu nouer des liens interpersonnels. Sur place, certains participants ont accepté volontiers d'être filmés, d'autres non.

Le film montre un esprit de camaraderie, presque théâtral. Comment vous êtes-vous adapté à ces mises en scène improvisées ? Je n'ai pas eu besoin de m'adapter. C'était ce que j'étais venu chercher : le jeu, le pouvoir de l'uniforme. Des personnes très timides se transformaient en l'endossant. J'attendais ces instants et je les filmais. Nous n'étions là qu'un week-end, sans véritable dispositif de tournage : c'était spontané, presque brouillon.

Quel regard portez-vous sur cette relation populaire, non institutionnelle, à l'histoire ? J'y vois parfois une nostalgie un peu fantasmée qui accumule des codes esthétique de périodes assez différentes.

Dans le film, quelqu'un joue de la vielle à roue et parle de « mille ans en France ». Il se réfère à un roman national sur lequel je pense qu'ils sont tous plus ou moins d'accord sur un plan esthétique, mais qu'ils se sont chacun approprié selon leurs goûts.

Même parmi les « mille ans en France », le choix de la période reconstituée – la Seconde Guerre mondiale et le nazisme – n'est pas politiquement neutre ni anodine… La dimension politique est centrale. Mais toute cette hospitalité m'impose une forme de retenue morale. J'ai une position de funambule à entretenir : il y a un sujet sensible manifeste, mais j'ai essayé de ne pas focaliser toute l'attention dessus. Plutôt que le documentaire, c'est la fiction qui a mieux traité les figures d'anti-héros politisés, voired'extrême droite, sans ce surplomb dans le regard. Un de mes films préférés, *Made in Britain* [film d'Alan Clarke, 1982], est un film où l'on suit un jeune skinhead : on comprend le phénomène dans son essence politique, par le biais d'une identification. C'est le prix à payer pour comprendre ce genre de phénomène : il faut s'identifier, se mettre dans la peau de ces gens-là. Dans *Rebelote*, mon idée était de tisser un lien presque personnel avec ces gens-là pour les comprendre eux et les forces à l'œuvre, psychologiques et affectives.

PROPOS RECUEILLIS PAR ERWAN MAS ET HUGO SEMEL

LABORE NOBILE Juliette Achard

Avec *Labore nobile*, Juliette Achard part à la rencontre des ouvriers et ouvrières de Saint-Nazaire. Comment articuler réflexion systématique sur le travail, cinéma documentaire et ancrage territorial ?

JULIETTE VOL ET ADÈLE TRIOL

Votre film est issu d'un travail en résidence à Saint-Nazaire. Qu'est-ce qui vous a amené à cette résidence ?

JULIETTE ACHARD

Mon premier court métrage, *Saule Marceau*, a été programmé au festival « Filmer le travail » de Poitiers en 2019. À cette occasion, le Centre de Culture Populaire de Saint-Nazaire l'a découvert et ses membres voulaient organiser une projection du film. Le Centre de Culture Populaire a été créé dans les années 1960 par une intersyndicale de travailleurs, pour mettre en lien des artistes et le monde du travail et pour que la culture ne reste pas un privilège de la bourgeoisie. Une des personnes de l'association était très intéressée par la manière dont j'avais dressé le portrait de mon frère paysan, et il m'a par la suite proposé de mettre en place une résidence de cinéma en 2021 pour six semaines.

Finalement, cette résidence a donné lieu à votre film. Tout à fait. Le programmateur de la salle de cinéma municipale m'a d'abord offert deux séances en carte blanche pour proposer des films. C'est après qu'a commencé la réflexion sur le film. J'avais entendu des histoires qui m'avaient touchée. J'avais aussi en tête des paysages à la fois fascinants, superbes et terrifiants. Je suis donc revenue une fois, deux fois… finalement sept ou huit, pour tourner sur des périodes assez courtes (entre une et trois semaines). À Saint-Nazaire, l'industrie œuvre à ciel ouvert, elle ne se cache pas – comme souvent – dans des hangars ou derrière des murs. Partout le travail est visible. Or, si c'est visible, c'est filmable. Avant la résidence, je lisais beaucoup de textes hérités de la critique sociale de Karl Marx. Mon regard sur la ville était donc teinté par cette théorie critique, qui butte parfois contre la réalité, à mon niveau de lecture. Abolir le travail, j'arrive bien à saisir les arguments, je suis d'accord avec l'idée. Mais la réalité c'est que les gens bossent. Non seulement c'est compliqué d'imaginer la vie sans travail, mais en plus, moi, j'ai besoin qu'ils et elles travaillent. J'ai besoin qu'il y ait des dockers qui déchargent l'adaptateur de ma caméra, des personnes qui font les 3x8 à Total pour pouvoir mettre de l'essence dans ma voiture. J'avais donc cette analyse théorique en tête, j'étais dans ce paysage, et je trouvais ça passionnant d'essayer de chercher des points de contact entre les deux.

Dans Saule Marceau, la voix off incarne un récit très personnel. Ici, vous gardez une voix off, mais vous n'avez plus de lien personnel avec ce que vous filmez.

Le « je » dans *Saule Marceau* et le « je » dans *Labore nobile* ne sont pas le même personnage. Pour *Saule Marceau*, j'ai écrit la voix off 10 jours avant la fin du montage, pour que mon personnage soit presque le seul locuteur. À Saint-Nazaire, à l'inverse, j'ai tout de suite imaginé le film avec une voix off, qui s'entremêle avec d'autres interlocuteurs.J'ai tenté de l'enlever pendant le montage, mais finalement, je ne voulais pas faire semblant d'être en dehors de l'histoire. J'ai donc essayé d'écrire un « je » en partie fictif, qui ne raconte pas ma vie ni mon expérience personnelle. C'est moi qui l'incarne et j'assume ainsi ma place de réalisatrice, mais ce « je » est aussi une conteuse. Si je voulais qu'il y ait un « nous », il fallait d'abord un « je » – c'est un « je » presque collectif.

Comment avez-vous pensé votre manière de filmer le travail ?

À Saint-Nazaire, je voulais filmer le travail comme une catégorie du capitalisme. Le travail qui produit de la valeur marchande, qui produit une plus-value pour l'employeur, qui permet aux salariés d'obtenir leur salaire. Par contre, je n'avais pas tellement envie de filmer quelqu'un au travail. Ce qui m'intéressait, c'était essayer de filmer l'idée du travail, filmer une définition du travail, et pas forcément les gestes qui y sont associés.

Le film vous a-t-il fait réfléchir à votre propre rapport au travail ?

C'est drôle parce que c'est comme si je voyais mon travail salarié comme le moment où je « travaille » (au sens que j'essaie de lui donner dans le film) ; et tout le temps que je passe sur le film à Saint-Nazaire ne rentre pas dans cette définition. Évidemment, c'est du travail, mais ce n'est pas un employeur qui me confie une tâche, ce n'est pas ou très peu rémunéré,