

# les séances

## RELICTO

DIM 22 13H00 ARLEQUIN 1  
MAR 24 16H30 SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3

## ROSE MODERNE, HUANCOR, PAKATNAMU PRÉMONITION, TROIS FORMES COURTES

DIM 22 21H30 ARLEQUIN 1  
JEU 26 15H30 SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3

## RETOUR AVANT 15 HEURES

DIM 22 21H30 ARLEQUIN 1  
JEU 26 15H30 SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3

## UNE ARME À LA MAIN, J'AI TRAVERSÉ LE DESSERT

DIM 22 13H30 SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3  
JEU 26 14H15 ARLEQUIN 1

## BAISANOS

DIM 22 13H30 SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3  
JEU 26 14H15 ARLEQUIN 1

# les salles

## ARLEQUIN

→ 76, rue de Rennes, Paris 6<sup>e</sup>

## SAINT-ANDRÉ DES ARTS

→ 12, rue Gît-le-Cœur, Paris 6<sup>e</sup>

## REFLET MÉDICIS

→ 3, rue Champollion, Paris 5<sup>e</sup>



[cinemadureel.org](http://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<sup>e</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL  
DU FILM DOCUMENTAIRE

# BAISANOS

## Andrés et Francisca Khamis Giacomani

**« L'histoire n'est pas quelque chose de lointain : elle traverse le quotidien, les décisions familiales, voire les silences. » Pour Andrés et Francisca Khamis, cette citation résonne comme le point de départ d'une quête identitaire.**

Alors qu'il achève ses études à la Casa del Cine de Barcelone, Andrés Khamis doit réaliser son projet de fin d'études. Pour l'accompagner dans cette aventure, une évidence s'impose : solliciter sa sœur, Francisca. Ensemble, ils plongent dans l'histoire de leurs racines.

Andrés et Francisca sont les descendants de Palestiniens ayant quitté leur terre en 1948 en quête d'un exil protecteur. Si cette migration initiale se voulait volontaire, la complexité de la situation géopolitique a rapidement transformé leur départ en un exil sans retour. Ce déracinement s'est inscrit durablement dans l'expérience de la diaspora palestinienne. Comme de nombreux descendants, le frère et la sœur ont grandi avec un rapport très concret au déplacement, à l'appartenance et à la mémoire : « L'identité n'est ni fixe, ni pure, elle se construit en mouvement. »

Bien que le retour physique soit impossible, la conscience de l'identité palestinienne ne s'est jamais effacée. Elle habite leur quotidien à travers la gastronomie, la culture, les récits familiaux et la langue arabe. Cette dernière est une « porte d'accès directe à la mémoire » à laquelle la famille a toujours refusé de renoncer, malgré une rupture de transmission : pour favoriser l'intégration d'Andrés et Francisca dans leur nouveau contexte social, l'arabe ne leur a pas été enseigné.

Ce choix n'est pas sans douleur : « Ce n'est pas neutre, c'est une perte traversée par la nécessité de survivre et de s'intégrer. » Pourtant, cette rupture n'a pas conduit à l'oubli. Au contraire, elle a généré une forme de résistance : « Dans ce mélange, dans cette friction entre les langues, résident une mémoire et une persévérance. »

En explorant leurs souvenirs d'enfance et leur héritage, une réponse commune a fini par s'imposer pour leur projet cinématographique : le Club Deportivo Palestino. Véritable pilier de la diaspora palestinienne au Chili, ce club de football professionnel est le point d'ancrage du documentaire. Les réalisateurs ont voulu comprendre comment une communauté d'immigrés a pu ériger un symbole aussi puissant au sein du sport national. Le documentaire s'est alors présenté comme une évidence, offrant une liberté de création et une urgence à traiter le réel de manière directe.

Pour les Khamis, le football est un langage universel, massif et viscéral. Il permet à une identité qui pourrait paraître lointaine de devenir visible et collective. Depuis 1920, le Club Deportivo Palestino agit comme un espace de transmission et une archive vivante. À travers ses couleurs et ses symboles, l'histoire palestinienne palpète au cœur du Chili.

Le film délaisse la structure chronologique au profit d'une construction par fragments. La littérature y occupe une place centrale, portée par les voix de Lina Meruane, Mahmoud Darwish, Edward Said, ou encore par la lettre historique envoyée par Yasser Arafat au club en 2003. Au fil du tournage, ils sont allés à la rencontre des « Baisanos », ces supporters du club qui leur ont prouvé que « l'identité ne se résume pas à un lieu d'origine. »

Le film est-il politique ? Pour les réalisateurs, la réponse est sans équivoque : « Tout film est politique. Chaque image construit un monde. Choisir quel monde montrer, d'où et pour qui, est toujours une décision politique. »

En filigrane, le film trace un parallèle avec l'exil de milliers de Chiliens après le coup d'État de 1973. Bien que suggérée, cette résonance est indéniable. Chiliens exilés et Palestiniens partagent cette mémoire fragmentée, ce déracinement et cette survie loin de chez soi. « Ces deux histoires nous enseignent que le déplacement ne s'arrête pas lorsqu'on franchit une frontière ; il se poursuit à travers les générations. »

L'empathie des « Baisanos » non-palestiniens puise sa source dans leur propre vécu de la dictature, de la répression et des disparitions. Cette identification est « émotionnelle et concrète : c'est une mémoire qui reconnaît une autre mémoire. »

Au-delà de l'œuvre, *Baisanos* a permis à la fratrie de libérer une parole jusqu'ici contenue. Ce film marque également le prélude d'un futur projet explorant la manière dont les souvenirs des migrants s'inscrivent dans le temps et relient des territoires lointains, prolongeant ainsi leur recherche sur l'héritage, le travail et la transmission.

NADIA POUZET

# RELICTO

## Guillermo Quintero

**Dans l'un de ses films, Guillermo s'est intéressé au río Rojo, dans la région de la Macarena en Colombie, où certaines plantes aquatiques donnent à l'eau différentes couleurs. C'est là qu'il a commencé à entendre les premières histoires, rumeurs et anecdotes racontées par les habitants de la région au sujet de l'Indien Sixto, un homme qui serait le dernier représentant du peuple indigène tinigua. *Relicto* raconte ainsi la recherche que Guillermo entreprend pour retrouver Sixto.**

Guillermo Quintero a étudié la biologie et la philosophie avant de se rapprocher du monde du cinéma, notamment à travers l'association le Chien qui Aboie. Ces disciplines continuent de nourrir son intérêt et se reflètent encore dans ses productions cinématographiques. Comme il le précise, ce titre *Relicto* provient d'un concept appris pendant ses études de biologie et qui signifie « ce qui reste ». Il désigne un individu ou un groupe d'individus appartenant à une espèce en voie d'extinction. Il l'a donc choisi pour un film qui se voulait avant tout le portrait de Sixto.

Ce portrait s'est construit progressivement. D'une part grâce au travail déjà réalisé par des linguistes qui, plusieurs années auparavant, avaient interviewé Sixto et mené un travail historiographique et d'archives. D'autre part grâce aux nombreuses histoires et témoignages de ceux qui l'avaient connu ou qui avaient entendu parler de lui. Guillermo m'explique que ce sont précisément ces témoignages et ces anecdotes des habitants qui permettent d'entrer dans la complexité de la figure de Sixto. Ils tissent une image souvent contradictoire de cet homme, oscillant entre le mythique et le banal. Ce qui l'intéressait particulièrement était la manière dont un personnage peut se construire dans l'imaginaire collectif malgré l'absence, ou peut-être justement à travers elle. Le portrait qui en résulte montre à quel point il est presque impossible de raconter l'histoire d'une personne de manière unique, car, comme le dit Guillermo, le portrait de quelqu'un n'est pas seulement constitué de ce qui s'est passé, mais aussi de ce dont les gens se souviennent.

Grâce aux différentes rencontres que Guillermo fait au cours de son enquête, le film esquisse également le portrait des habitants de la région. Ce sont des personnes venues occuper ces terres pour y construire leur vie. Le spectateur découvre alors leurs routines, leurs habitudes et leur relation avec la nature. Une relation qui, comme le note Guillermo, se construit à partir de deux forces opposées. D'un côté, la nature est perçue comme une source de richesse. De l'autre, elle est aussi vue comme une menace.

Guillermo indique également que la région de la Macarena se situe à la rencontre de plusieurs écosystèmes. Dans son film, différents paysages visuels et sonores se superposent et plongent le spectateur au cœur de ce territoire. Mais le film ne parle pas seulement du paysage.

Il montre aussi sa transformation et la disparition progressive de la forêt, provoquée par l'arrivée de paysans qui cherchent à gagner des terres sur la jungle et qui, peu à peu, contribuent à l'érosion de la forêt. Cette transformation entraîne également la disparition des communautés indigènes qui coexistent avec cet environnement. Comme le souligne Guillermo, à mesure que leur espace de vie se réduit, ces communautés disparaissent elles aussi. L'histoire de Sixto devient alors le reflet de ce phénomène lié à l'avancée de ce que l'on appelle la modernité.

Guillermo affirme qu'il ne pense pas que les films puissent changer le monde. En revanche, ils peuvent contribuer à ouvrir un débat et à rendre visibles certaines problématiques, comme ici celle de la disparition du peuple indigène tinigua. Guillermo ajoute que le film l'a amené à réfléchir à la manière dont disparaissent une langue et une culture. Cette disparition ne se produit pas en un seul moment précis et identifiable, mais constitue plutôt un processus qui se reflète dans divers instants symboliques que Guillermo mentionne dans le film : la première bière, le moment où Sixto a décidé de vendre ses terres, ou encore celui où il a choisi de ne pas transmettre sa langue à ses enfants. Ayant été très tôt en contact avec une autre culture, Sixto a vu la sienne s'effacer progressivement.

Ainsi, pour Guillermo, l'essentiel n'était pas que Sixto confirme ou infirme tous les détails racontés par les autres à son sujet. Ce qui comptait était de s'approcher, à travers ce récit complexe, de l'histoire d'un personnage qui incarne certaines des problématiques liées à la disparition d'une communauté indigène. Guillermo espère que le spectateur pourra se reconnaître dans la fascination qu'il ressent lui-même pour ce qui est en train de disparaître, pour ce qui semble être le dernier vestige d'une condition humaine. Complices et témoins de ces histoires, nous nous retrouvons face à un moment ultime qui peut être à la fois fascinant et troublant.

SABINA TABORGA

# réel itw

# 22 / 03

entretiens avec  
les cinéastes  
en compétition

# ROSE MODERNE, HUANCOR, PAKATNAMU PRÉMONITION, TROIS FORMES COURTES.

## Louidgi Beltrame

**À partir de courts fragments filmés au Pérou entre 2015 et 2022, Louidgi Beltrame poursuit son œuvre d'artiste-cinéaste à la lisière de la poésie concrète, du geste rituel et de la décolonisation de la pensée. Outil quasi archéologique, le super-8 agit comme un révélateur de l'invisible.**

SIMON BARDY

**Comment ces films sont-ils nés ?**

LOUIDGI BELTRAME

Lors de plusieurs séjours au Pérou, j'ai découvert différents sites archéologiques que j'ai filmés en super-8. À Huancor, j'ai filmé des pétroglyphes précolombiens accompagnés de leur description écrite par l'archéologue cubain Antonio Núñez Jiménez et lue par une amie mexicaine. À Pakatnamu, en 2015, lors de repérages pour un autre film, ma caméra s'enrayait jusqu'à ce que je fasse une offrande à la huaca et qu'elle se remette à fonctionner. Enfin, pour *Rose Moderne*, je suis allé au palais inca de Puruchuco après avoir découvert un livre du photographe José Casals : j'ai filmé le palais en reprenant les cadrages du livre, accompagnés par le sifflement du poète Jorge Eduardo Eielson.

**À l'origine, ces trois courts métrages étaient indépendants. Quel lien les relie ?**

Je travaille souvent à partir de fragments. Quand je pars en repérage pour un projet documentaire, j'empporte presque toujours une caméra super-8 ou 16 mm et je filme des moments que j'appelle un peu des « condensations d'expérience » : un lieu, une vision... Je crois que les trois films sont traversés par une même tension entre des zones d'ombre, puis des moments de révélation. Je les considère comme des petites équations poético-conceptuelles, dans un espace qui tient à la fois de la poétique et du rapport entre image et langage. Les films ont été tournés à des années différentes, entre 2015 et 2022, mais il y a migration d'images et de signes d'un projet à l'autre. Ma démarche relève moins du nomadisme que d'une sorte de psychogéographie qui navigue entre les projets et les temps.

**Votre travail au Pérou depuis le début des années 2010 est-il lié à votre intérêt pour les cosmologies précolombiennes ?**

Depuis le début, mon travail entretient un rapport assez fort avec l'anthropologie, mais plutôt comme une méthodologie. Dans mes premiers films, je m'intéressais aux ruines du modernisme comme des traces matérielles d'idéologies (Chernobyl, Hiroshima...). Il y avait cependant déjà la question de l'invisible. Le déplacement s'est fait au Brésil, lorsque je me suis rapproché des anthropologues du perspectivisme amérindien. L'idée est d'essayer, grâce à des outils conceptuels, de retourner notre regard et de comprendre qu'il n'existe pas une seule nature

mais une multiplicité de natures, autant qu'il y a de peuples et de points de vue. C'est une pensée à la fois différente et proche de certaines formes d'animisme, où les êtres, les objets ou les paysages peuvent aussi être porteurs d'agentivité.

**Vous avez beaucoup travaillé avec un chaman. Ces films ont-ils une dimension rituelle ?**

Avec ces trois petits films, il y a certainement quelque chose comme une tentative de franchir une limite. C'est évident pour Pakatnamu, mais l'expérience des pétroglyphes de Huancor a aussi été très forte, j'ai eu toute la nuit des visions de ces signes que j'avais filmés dans la journée. C'était comme une percée dans l'inconscient, dans un rapport presque magique à l'espace. Ces films créent des petits passages pour moi qui sont un peu des convocations, ou des invocations, comme c'est le cas dans *Rose Moderne* avec la présence fantomatique du poète Jorge Eduardo Eielson dont le souffle vient hanter le film.

**Pourquoi avoir choisi de filmer en super-8 ?**

J'ai commencé à filmer avec des caméras DV, qui permettaient de tourner longtemps. Le super-8, au contraire, est structurellement court : une bobine dure environ deux minutes trente, ce qui oblige à faire des choix. Avec le temps, j'ai découvert une forme de sensualité dans la manière de filmer avec ce format : la caméra est très légère, elle accompagne le mouvement du corps et permet de capter des choses très fines. J'ai gardé cette dimension très brute au montage qui est presque un tourné-monté, pour préserver cette progression dans l'espace. C'est aussi une question très matérielle : la pellicule enregistre la lumière d'une certaine manière qui indexe le visible, mais aussi une part d'invisible dans le spectre de la lumière.

PROPOS RECUEILLIS PAR SIMON BARDY

# RETOUR AVANT 15 HEURES

## Gaël Lépingle

**Les milliers de notes retrouvées dans l'ordinateur de son père guident Gaël Lépingle dans *Retour avant 15 heures*. Le film, mise en scène du recensement systématique des choses « banales » de la vie, théâtralise ce qui travaille à bas-bruit nos existences.**

EMMA LONGEVILLE ET SACHA FESTY

**Quel a été votre cheminement, des notes de votre père à l'envie d'en faire un film ?**

GAËL LÉPINGLE

Ça a été très progressif après la découverte de tous les documents Word dans l'ordinateur de mon père. Mon père est mort pendant qu'on tournait le troisième volet des *Garçons de province* dans lequel Serge Renko joue un des deux rôles principaux. Et dans ma tête, la mort de mon père était très associée à ce moment-là. Donc très vite, j'ai eu Serge en tête. Je me suis dit : ces notes, je pourrais en faire quelque chose avec Serge. Je pense que ça n'aurait pas du tout été le même processus si je n'avais pas eu tout de suite quelqu'un sur qui projeter une théâtralisation, une interprétation. Parce qu'ensuite dans le processus du film, je savais que même avec une toute petite équipe, très peu de moyens, c'était possible de tourner dans la maison de mes parents avec Serge. Il y avait un socle, je me sentais rassuré et j'ai pu ensuite me mettre à imaginer ce que pourrait être le film.

**Comment avez-vous fait le tri dans cette quantité de notes ?**

D'abord, puisqu'il y avait des listes sur toutes les dimensions de la vie, il a fallu se dire : il y aura seulement le quotidien de la maison et du jardin et les promenades avec ma mère. Et ensuite, imaginer ce que ça pouvait produire en terme de théâtralisation : il y avait des choses déjà plus ou moins développées. Ce qui se passe sur la terrasse par exemple, c'est très concret, tout comme le nid de guêpes où il décrit un costume... On a gardé ce qui pouvait permettre une mise en scène, du costume, puis du jeu aussi pour Serge. Il s'agissait de s'amuser quand même. L'élagueur par exemple, les histoires avec le voisin, il y avait une forme de burlesque. C'était plus intéressant que le côté parfois un petit peu monotone, écrêté, de la description du quotidien.

**Comment donner corps aux listes et au récit ?**

On a travaillé comme au théâtre. Il se trouve que Serge ressemble quand même un peu à mon père, d'une certaine manière, ça me suffisait. Pour lui l'apprentissage a été très dur, forcé : c'est une suite de chiffres, de dates, de prix... C'est pas du tout un texte qui est écrit pour être dit et Serge m'avait dit : « une chose à laquelle je tiens, c'est que ce soit vraiment *verbatim*, c'est-à-dire apprendre les vrais numéros de téléphone... ». Il n'y a pas un chiffre qui ne soit pas le bon. [rires] Donc c'était sa manière aussi de s'ancrer dans la réalité des documents et dans l'histoire. Il y avait cette vérité du texte à

# UNE ARME À LA MAIN, J'AI TRAVERSÉ LE DÉSERT

## Laurence Garret

**Laurence Garret porte son regard vers ceux que l'histoire relègue aux marges. Elle y suit Daniel Torres, ancien soldat américain qui, en 2004, s'est enrôlé dans l'armée américaine avant d'être arrêté puis expulsé au Mexique. Avec son récit fragmenté, la cinéaste transforme le témoignage en traversée intérieure, faisant de chaque plan un espace de silence, de mémoire et de résonance, là où la guerre, même passée, ne cesse d'affleurer.**

MARGOT LEGRAND

**Comment avez-vous rencontré Daniel Torres, et qu'est-ce qui vous a poussé à suivre sa trajectoire ?**

LAURENCE GARRET

En 2018, je suis partie à Tijuana pendant plusieurs mois afin de documenter le travail de Jean-Charles Hue, un cinéaste que je filmais dans le cadre de *Cinéastes de notre temps*. Là-bas, j'ai rencontré des vétérans déportés, qui étaient figurants pour son film. Parmi eux, certains m'ont parlé d'un homme, Daniel Torres, sans que je voie immédiatement de film possible.

C'est plus tard que le nom de Daniel est revenu, par la voix du cinéaste Rafi Pitts. Il m'a évoqué son parcours, et j'ai alors repensé à ces vétérans qui l'avaient déjà mentionné. Daniel avait écrit un roman autobiographique. Je lui ai proposé de travailler à partir de fragments de son récit. C'est ainsi qu'a commencé la première écriture du film : une adaptation ouverte, fragmentaire, de son histoire.

**Quelle importance revêt pour vous la première séquence avec la sœur de Daniel ?**

Elle est capitale. Parmi les femmes qui l'ont sauvé, comme il le dit lui-même, il y a sa sœur Lucia et sa grand-mère. Cette scène était essentielle pour moi. À l'origine, il y avait même une histoire d'amour qui apparaissait dans le scénario, que Daniel n'a finalement pas voulu garder. Rencontrer Lucia en dehors de Daniel, la filmer sans son regard, et non pas au sein d'une conversation à deux.

**En tant que réalisatrice indépendante, quels ont été les défis techniques et éthiques pour filmer cette histoire intime ?**

Le principal défi était de trouver la bonne distance. Ce que je cherche dans chacun de mes films, mais qui prend ici un sens très particulier. Nous étions dans un huis clos exigu, celui du road trip : tout se jouait à trois, entre Daniel, son compagnon de route Erasmo et moi. Il fallait simplement accompagner ce qui allait se dire, être à leurs côtés de manière subjective, sans chercher à provoquer ou à diriger. J'essaie toujours de laisser advenir les choses plutôt que de les fabriquer ; c'est une forme

laquelle on n'allait pas toucher, par contre, on pouvait se sentir libre de l'interpréter. J'ai été chez lui durant l'été précédent le tournage pendant plusieurs jours et on a essayé des choses. Ça a posé plein de questions : jusqu'où est-ce qu'on va dans l'interprétation ? Est-ce qu'on est neutre ? Est-ce qu'il est tout seul ? Est-ce qu'il regarde la caméra ? Il y avait tout un panel de possibilités qu'il fallait un peu expérimenter avec Serge, mais aussi avec des choses que j'avais en tête dès le départ (la place de la musique par exemple, et sa concurrence avec sa voix).

**La banalité, l'habitude sont des sujets omniprésents dans le film. Vous en faites quelque chose de romanesque, pourquoi ?**

C'est une des choses qui me pousse aussi vers une caméra, cette sorte d'héroïsme du quotidien. Ce n'est pas tant le fait d'être des anti-héros, mais finalement qu'il y a un héroïsme à affronter la vie quelle qu'elle soit et juste à se lever. Je pense que je suis très attentif à ce qui est de l'ordre, très simple, des gestes et des comportements pour tenir debout. Tenir debout, comme s'il y avait une espèce d'évidence de la vie, alors que « faire sa journée », c'est déjà énorme. Et les textes de mon père en parlent beaucoup. Donc j'ai compris aussi d'où ça venait, que j'ai dû grandir dans cet espèce de climat anxigène de tâches à accomplir. Ce sont des choses comme ça, qui travaillent à bas bruit nos existences et qui ne sont pas des grands sujets. C'est quelque chose que j'aime au cinéma, une espèce d'économie, dans la forme aussi, une forme de pudeur.

**Essayez-vous, avec ce film, de créer un souvenir ?**

Comme mon père est mort pendant le Covid, je n'ai pas pu le voir. Sa mort nous a été complètement retirée. C'est ça qui est absolument extraordinaire, avec le cinéma : c'est possible de refaire les choses, de les rejouer. Donc les 20 dernières minutes, c'est vraiment ça pour moi, c'était rejouer sa mort, celle à laquelle je n'ai pas pu assister, par la mise en scène. C'est totalement inventé, puisqu'il est au bord de la Loire et pas dans une chambre d'hôpital ; c'était lui donner presque une espèce d'arène ou de scène d'opéra, avec la musique, pour qu'il meure comme un héros d'opéra. Mais je pense que ça venait effectivement de la nécessité de se fabriquer, peut-être pas un souvenir, mais une image qui manquait. C'est certainement un ressort très profond du film mais que j'ai élucidé progressivement. C'était comprendre que ces 20 dernières minutes, dont la vie nous avait privé, le cinéma pouvait peut-être les permettre.

PROPOS RECUEILLIS PAR EMMA LONGEVILLE  
ET SACHA FESTY

d'exigence qui me correspond bien, car j'aime revendiquer cette position : être dans la subjectivité plutôt que dans une prétendue objectivité du regard. Pour eux, cette situation impliquait aussi une conscience aiguë de la caméra, de ce qu'elle capte, de ce qu'elle rend visible. Il y avait là une dimension de représentation de soi, assumée, presque mise à l'épreuve : comment se montrer, comment se raconter, en présence d'une caméra. Cette relation reposait sur une exigence réciproque de sincérité, la plus grande possible, et c'est sans doute ce qui donne au film sa densité émotionnelle.

**Comment le scénario s'est-il construit ?**

Le film s'est vraiment écrit à plusieurs voix. J'avais une vision parcellaire, à la fois à travers le récit de Daniel et à travers ce que j'avais moi-même vécu sur le terrain. Pour approfondir cette matière, j'ai travaillé avec Juan Manuel Sepúlveda, un auteur et cinéaste mexicain que je connais bien. Sa connaissance intime du territoire, de ces paysages de traversée que nous filmions, a été précieuse.

Nous écrivions à distance : j'envoyais une séquence, il en proposait une autre, et ainsi de suite, dans un échange permanent grâce au décalage horaire. Ce va-et-vient constant a fini par nourrir la structure même du film, un dialogue continu entre deux regards, deux sensibilités qui s'ajustent et se répondent.

Ce fut une aventure très longue, parfois rude, mais d'une grande intensité. Le film m'a permis d'être au contact de personnes aux personnalités fortes, généreuses, souvent traversées par des histoires de survie et de résistance.

Traverser l'Ouest américain a été une expérience contrastée. On se trouve face à des paysages d'une beauté presque mythique, mais cette beauté porte aussi la trace d'une douleur profonde. Ce sont des territoires marqués par la violence, la mémoire des populations natives qui ont beaucoup souffert. On y ressent physiquement le poids des frontières actuelles, leur absurdité, cette manière qu'elles ont de délimiter des espaces et des vies qui, en réalité, s'enchevêtrent. Ces séparations me paraissent aujourd'hui profondément inappropriées.

Je suis profondément heureuse que le film circule, qu'il soit vu, et j'espère qu'il le sera le plus possible. C'est une œuvre que j'ai portée à bout de bras, notamment parce que les conditions de production ont parfois été difficiles. Ce film reste très présent pour moi. Il m'accompagne encore, comme une responsabilité que je continue d'assumer. Mais peut-être qu'en en parlant maintenant, en le confiant un peu au regard des autres, je commence doucement à m'en détacher, à le laisser vivre sa propre vie.

PROPOS RECUEILLIS PAR MARGOT LEGRAND