

MARIE BOULIER



AUTRICE REDACTRICE

2 RUE HENRI LE CHATELIER
38000 GRENOBLE
07. 66. 34. 07. 65
marie.boulier@gmail.com

Contenu

6	PRÉSENTATION
8	CURRICULUM VITAE
10	PUBLICATION
	L'enfant-tigre, roman jeunesse, ed. Thierry Magnier
14	ENTRETIEN
	"Tenir les deux bouts", Sophie Salbot, productrice
25	ARTICLES
	Cinéma - "Barbara, essai sur une fulgurance"
	Cinéma - "Carré 35, en quête de l'image absente"
	Société - "La pratique de l'écriture comme forme d'évasion"
	Théâtre - "De la confrontation : mise en scène d'un corps amoureux"
42	TRAVAUX UNIVERSITAIRES
	Thèse de doctorat
	"Le peuple haïtien dans sa représentation au cinéma : récits, formes, fabriques et politiques"
	Mémoire de recherche master 2
	"Déjouer les écueils d'une reproduction systémique de la grammaire cinématographique coloniale"
	Mémoire de recherche master 1
	"L'image manquante dans Carré 35 d'Eric Caravaca, prétexte à une étude fragmentaire"
48	CONCOURS
	Concours de nouvelles du CROUS 2014
50	WEB
	Production de contenu, Instagram



PRÉSENTATION

Marie Boulier, doctorante, autrice, rédactrice

J'aime à penser qu'en déplaçant légèrement sa perspective, l'on peut choisir d'appréhender d'autres façons d'être au monde. Mon parcours professionnel n'est pas linéaire mais il s'articule néanmoins autour de l'idée de médiation, de partage. Que ce soit pendant mes années en librairie ou lors d'animation d'ateliers, que ce soit dans le cadre de recherches plus universitaires ou lorsque je me suis essayée à la rédaction d'articles ou au contenu éditorial d'un compte sur le réseau instagram, que ce soit, plus récemment dans l'expérience d'écriture d'un roman à destination des enfants, j'ai toujours été portée par ce désir d'apprendre - de moi, des autres - et de retranscrire.

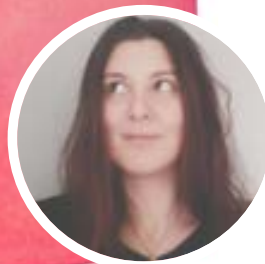
Mes diverses expériences m'ont appris qu'il n'y a pas de neutralité dans la rédaction de contenu, mais l'expression d'un ressenti tout personnel. Il me semble que l'on parle toujours d'où l'on est ; il me paraît impossible de faire abstraction d'un certain positionnement. Et c'est ce que je me suis toujours efforcée de faire : ne pas reproduire fidèlement et sans âme les mots d'un·e autre parfois déconnectés de moi mais faire état d'une rencontre et d'un échange plurilatéral. En cela, ma formation universitaire - particulièrement du côté de la recherche - me semble indispensable puisqu'elle me permet, par une veille constante sur les sujets sociétaux qui m'intéressent et une exploration très rigoureuse de leurs aspects, y compris au coeur des entretiens que je mène, de poser un cadre, de déterminer un axe qui me pousse à me décentrer tout en assumant ma part d'investissement dans mon rapport à l'altérité.

Aujourd'hui jeune autrice et jeune doctorante, j'ai le désir d'approfondir mon travail de rédaction sur des supports différents ; de favoriser une diversité d'expériences qui font le socle de mon rapport à l'écriture et à la recherche. Dans ce portfolio, vous trouverez différents documents qui, il me semble, sont un reflet assez fidèle de mes capacités à m'emparer d'un sujet et à en rendre compte, avec le plus de justesse possible. Bonne lecture !

CURRICULUM VITAE

Marie BOULIER

Permis B / 2 enfants / 33 ans



✉ 2 rue Henry Le Chatelier
38000 GRENOBLE
@ marie.boulier@gmail.com
☎ 06.58.36.73.72

COMPETENCES

- Autonomie
- Capacité d'adaptation
- Capacité d'initiative
- Travail en équipe
- Recueil, analyse et traitement de données
- Rédaction de contenu
- Définir une ligne éditoriale
- Conception de supports de communication
- Gestion de projets
- Organisation d'événements
- Connaissance des structures associatives

FORMATION

- 2017-2020** Master Création artistique parcours études cinématographiques, UGA, *mention Bien*
- 2016 - 2017** L3 Arts du spectacle, UGA, *mention Assez Bien*
- 2009 - 2012** Licence Information-Communication, parcours médiation culturelle, Université Paris 8
- 2008 - 2009** Brevet professionnel de libraire, INFL
- 2005** Baccalauréat littéraire, lycée Joffre, Montpellier

ÉCRITURE

- 2021** **L'Enfant-Tigre**, roman jeunesse, ed. Thierry Magnier, collection Petite Poche
- 2020** Entretien avec Sophie Salbot, **Tenir les deux bouts**, revue Seul le Cinéma
- 2015 - 2016** **Rédactrice ponctuelle**, revue Passe-Muraille
- 2014 - 2016** **Correspondante locale**, La Dépêche et Le Dauphiné
- 2015** Participante à l'atelier d'écriture *critique de spectacles* organisé par la BNF dans le cadre du festival d'Avignon
- 2014** **Lauréate régionale et finaliste nationale** du concours de la nouvelle du CROUS - publication du texte dans un recueil
- 2002** **Lauréate** du concours de nouvelles *Jeunes Écrits* publication du texte dans un recueil

CINÉMA

- 2019** Résidence - **formation à l'écriture documentaire**, Ecole Documentaire de Lussas
- 2018-2019** **Comité d'organisation** du Festival International du Cinéma Étudiant de Grenoble
- Membre de l'association** Oasis - Festival du cinéma ethnographique, Grenoble
- 2017** **Membre du jury** lors du festival international du premier film d'Annonay
- 2010-2017** **Accréditation cinéophile**, Festival de Cannes, couverture médiatique sur divers supports étudiants
- 2011** **Stagiaire** - Mission Cinéma - Mairie de Paris : *projet de mise en accessibilité des cinémas parisiens aux personnes en situation de handicap*

AUTRES EXPERIENCES

- 2018-2020** **Monitrice bibliothécaire**, BULLES et BUPE, UGA
accompagnement du public, classement et entretien des fonds (y compris de recherche), projections cinéma, animations diverses
- 2016-2017** **Bénévole pour l'association du Planning Familial**, branche de Toulouse (31)
organisation d'espaces de parole, ateliers d'écriture, ateliers de prévention, permanences
- 2013 - 2014** **Bénévole pour l'association Génépi**, branche de Toulouse (31)
ateliers d'écriture en milieu carcéral, sensibilisation du public aux problématiques pénitentiaires, comité d'organisation du festival « Taul'art »
- 2012 - 2014** **Service Civique à La Boîte à Lutins** - Café des Enfants associatif, Toulouse (31)
animation, mise en place et gestion de projets, partenariats, action culturelle, communication, organisation du festival « La Rue aux enfants »
- 2008-2009** **Libraire - Verger des Muses**, Bourg la Reine (92)

OUTILS

- Web** Recherche et veille documentaire, interfaces blogs, Wordpress, animation de réseaux sociaux
- Bureautique** Suite Libre Office & Microsoft Office
- Audio/Vidéo** Final Cut Pro, PremièrePro, Audacity (bases)
- Langue** Anglais : niveau B2 ; Allemand : notions
- PAO** Connaissance basique de Photoshop, Indesign, Gimp, Scribus

PUBLICATION

Depuis les plus hautes branches
du cerisier jusqu'à la boîte
aux lettres plantée là-bas, tout
au bout du chemin de terre,
c'est le domaine de Pépin.
Alors, quand ses parents décident
d'accueillir un couple de réfugiés
tchéchènes et leur enfant,
Pépin sort les griffes. Partager
son territoire avec cet enfant
aux regards fauves ?
Il n'en est pas question.



EDITIONS
THIERRY
MAGNIER



L'enfant-tigre M. Boulier

PETITE POCHE



petitepoche.fr

Marie Boulier

L'enfant-tigre



roman

ENTRETIEN

Entretien avec Sophie Salbot, productrice de films documentaires

Paru le 11 février 2020 sur <http://seul-le-cinema.com>

Depuis 1998, Sophie Salbot produit via sa société Athénaïse des films documentaires et de fiction. Si elle a beaucoup travaillé avec des réalisatrices et réalisateurs africains, elle n'en fait pour autant pas un leitmotiv. Ce qui l'intéresse, c'est permettre l'existence de regards singuliers, qui racontent quelque chose du monde dans lequel nous vivons. Notre échange porte sur la façon de faire du cinéma, aujourd'hui, à l'aune d'une histoire coloniale commune. Comment choisit-on de s'emparer ou, au contraire, d'ignorer cet héritage ?



Marie BOULIER : Je me souviens d'une conversation avec Federico Rossin¹ à Lussas, durant laquelle il nous rappelait très justement que, lors d'un voyage, le rapport colonial était toujours soumis à des normes ; il ajoutait, puisqu'il était question de cinéma : « *Il y a une esthétique du film colonial et post-colonial. Qui a la caméra a du pouvoir sur l'autre.* » Toi qui évolues dans ce milieu du cinéma depuis des années, qui accompagne des réalisatrices et des réalisateurs, comment perçois-tu ces enjeux de pouvoir ?

Sophie SALBOT : J'ai l'impression qu'on les perçoit d'autant mieux quand on a affaire à des personnes vulnérables. C'est là qu'on le détecte. Je pense à deux exemples. Le premier c'était un film tourné au Sénégal de Khady Sylla et Charles Van Damme, qui s'appelle le *Monologue de la muette* (2008, 45 min), un film sur les petites bonnes dans les familles dakaroises. C'était d'une certaine façon naïf de notre part d'envisager ce film comme nous l'avions imaginé au début. Nous nous sommes heurtés à la violence de la domination en essayant de faire le film. Nous ne l'avions pas pensée avant. Je m'explique : faire un film sur les bonnes, c'est faire un film sur le maître. Ce qui a été douloureux et difficile dans ce film c'était d'être au cœur de la violence d'un rapport de domination. Non seulement on en était au cœur mais on y était impliqués. Avec nos caméras, le temps du film, on l'a entretenu. C'étaient les familles des maîtres à qui il fallait demander les autorisations : l'employeur a dit oui, la petite bonne n'avait pas le choix. Elle n'avait rien demandé mais subissait. Rétrospectivement je peux comprendre son mutisme. J'ai proposé de la payer, elle a donné l'argent à sa maîtresse. Elle ne comprenait pas ce qu'on lui voulait, en fait, je crois. D'une certaine façon, la rencontre n'a presque jamais eu lieu. C'est la fois où j'ai senti de façon la plus violente cette question du

rapport de domination, qui est porté par le fait d'être avec la caméra et de filmer l'Autre. Le deuxième exemple est le film d'Alice Diop, *La Permanence* (2016, 96 min). Nous savions que nous allions filmer des personnes vulnérables. Elles venaient en consultation et en arrivant dans le cabinet du médecin, il y avait une caméra. Pouvaient-elles vraiment dire non ? C'est quelque chose qui nous a travaillé. Je me souviens m'être dit, quand on pensait à faire signer des autorisations : cette démarche c'est pour se protéger soi, pas ceux qui sont filmés. Je m'étais dit que de toute façon, ce papier n'avait pas de valeur car si quelqu'un revenait sur cette signature, sa parole prévaudrait et jamais je n'opposerais un papier signé à un refus postérieur. Le choix d'Alice dans ce film, ça a été de refuser l'exceptionnel, de se concentrer sur la banalité. Il ne fallait pas qu'on soit voyeurs, qu'on soit au spectacle. La question du pouvoir elle est là. La façon que j'ai trouvée d'y répondre c'est de réfléchir à ces questions : qu'est-ce qu'on est en train de faire, qu'est-ce que ça veut dire ce geste là, à quoi je participe, moi, productrice d'un film ?



Le monologue de la muette, real. Khady Sylla et Charles Van Damme, 2008

Marie BOULIER : Dans un autre entretien, tu expliques que tu t'intéresses plus au geste de cinéma, aux questions de cinéma qu'à faire du cinéma en Afrique juste parce que c'est l'Afrique. Tu dis que ce qui t'attire dans ton métier, c'est la rencontre avec l'autre. Et pourtant, tu ajoutes que la question du vocabulaire entre les deux entités – France et Afrique – est primordiale. Je te cite : *“tout n'est pas soldé dans le rapport de la France au continent africain”*². Comment parviens-tu à jongler entre une façon de travailler qui va chercher la singularité et les rapports politiques encore ambigus qu'entretiennent les deux pays, celui où se passe le tournage et la France depuis laquelle tu produis ?

Sophie SALBOT : Bien sûr, je suis Française. Bien sûr, je travaille à partir de la France. Mais ma particularité de Française c'est que je suis issue de l'histoire coloniale puisque mon père est Guadeloupéen. Moi, je suis allée au Burkina quand j'étais étudiante et ça a fondé une grande partie de ma vie parce que là bas, pour la première fois, j'ai été reconnue. Je ne l'étais pas quand j'allais en Guadeloupe, parce que la Guadeloupe porte une autre complexité. En France, vivant dans une petite ville de province, j'étais stigmatisée, parce que j'étais ce que j'étais, j'avais la couleur que j'avais. Or, quand je suis arrivée au Burkina, on m'a reconnue. Travailler depuis la France sur le continent africain, c'est travailler avec toute cette histoire. Bien sûr, je suis prise dans ces rapports coloniaux complexes mais d'une façon certainement différente que quelqu'un qui n'aurait pas eu l'histoire que j'ai. Je dis souvent que j'ai besoin de comprendre d'où parlent les réalisateurs. Moi produisant des films en Afrique c'est aussi d'un endroit très particulier qui est le mien. La question coloniale, les rapports nord/sud me travaillent depuis enfant, elle me constitue. Travailler en Afrique, c'est en étant porteuse de tout ça, de ce vécu là.

Marie BOULIER : Pour toi, gérer cette ambivalence, c'est te sentir juste depuis l'endroit où tu te places ?

Sophie SALBOT : Je n'ai jamais vécu ma position comme ambivalente. Mais je ne me trompe pas : je suis Française et j'ai du faire des chemins pour connaître ces Autres, savoir qui ils sont, leur regard, leur vision du monde. Et ces chemins que j'ai fait vers eux, je les ai entrepris bien avant de produire des films.

Marie BOULIER : D'où on parle, c'est aussi vers qui on va ?

Sophie SALBOT : Oui, il y a quelque chose de cet ordre. Ils m'ont d'ailleurs sans doute reconnue parce qu'ils ont vu que j'avais fait une partie du chemin. C'est pour ça que je ne l'ai jamais vécu comme une ambiguïté. La question de déjouer le rapport post-colonial, c'est une question qui a occupé une partie de ma vie, que j'étais contrainte de travailler et donc, dans mon travail, j'ai essayé de continuer à la travailler et à la déjouer. A essayer de ne pas l'entretenir ni à en être prisonnière.

Marie BOULIER : Je me souviens que tu m'as dit, à l'occasion d'une de nos rencontres, qu'à ton avis, des blancs pouvaient faire des films sur les sociétés africaines pour peu qu'ils assument leurs places et leurs regards. Je te cite : *"J'ai besoin de comprendre d'où parle le réalisateur, de son rapport au monde"*. Là, tu exprimes sensiblement la même chose, à ton sujet cette fois. J'ai lu une phrase de toi qui disait : *"produire des films en Afrique c'est comprendre leur rapport à l'argent, à la vie, à la mort...³"*

Sophie SALBOT : Je crois que c'est une question un peu brûlante en ce moment : qui a le droit de faire quoi ? Pour moi, c'est important de dire que tout le monde a le droit de filmer tout le monde, mais que souvent ce n'est pas réciproque. J'ai longtemps travaillé avec un réalisateur qui s'appelait Idrissa Ouedraogo. Il a été encensé par Cannes tant qu'il faisait des films au Burkina mais dès qu'il a voulu faire un film en France, ça a été plus compliqué. J'ai beaucoup accompagné son film dans les débats et la question n'était pas de savoir s'il avait fait un bon film ou un mauvais film, mais plutôt un malaise pour les Français d'être regardés par un Africain. On lui disait parfois très directement : "on t'aime quand tu filmes dans le Sahel, mais quand tu filmes chez nous, ça pose problème". Les Occidentaux oublient qu'ils ont toujours été dominants, ils ne supportent pas le regard de l'Autre sur eux-mêmes. L'an dernier j'avais eu ce débat au festival Cinéma du Réel (Paris) et la question qui revenait était : "est-ce que nous, Occidentaux, pouvons aller filmer l'autre dominé ou ancien dominé ?" et je leur répondais : "Oui, mais questionne ton regard. D'où tu le filmes, comment tu le filmes. Questionne ton désir d'aller filmer l'autre et rappelle toi que l'autre n'a pas les mêmes codes que toi. Un assentiment chez l'autre n'est pas porteur de la même chose qu'un assentiment chez toi. Il faut en avoir conscience." Une question que je me pose beaucoup c'est : quel est ce besoin d'aller filmer les pauvres, les noirs, les Autres dans des états de faiblesse ? Alors, je me demande : on ne peut jamais filmer les gens en état de faiblesse ? Ca me fait repenser à ce film de Marie Moreau, *Soleil sombre (2017, 42 min)*, dans lequel elle filme une femme junkie. Ce que Marie fait, c'est filmer leur relation. La mise en scène lui permet une mise en danger qui rend le film juste, à mon sens. Le rapport de classe est une dimension très importante, également. Les riches on ne les filme pas. Ils savent ce que c'est la représentation. La déchéance des riches, c'est en fiction qu'on la voit. Pas en documentaire. Leur richesse et leur position sociale avantageuse rééquilibrent le pouvoir de la caméra. La question de combattre la domination du nord sur le sud, non seulement j'y adhère mais je la soutiens ; elle est croisée avec une domination des classes dirigeantes du sud sur les peuples et ça à mon sens, il ne faut pas l'oublier. Le rapport de classe croise la question raciale ou coloniale et il faut les travailler ensemble, on ne peut pas se dédouaner de l'une sur l'autre : il faut essayer de tenir les deux bouts.



Soleil sombre, real. Marie Moreau, 2017

Marie BOULIER : Amandine Gay écrit : *“Je revendique aussi le droit de faire des films qui ne soient pas politiques au sens de “films créés dans le but strict de décoloniser les arts”. Pour moi les films sont politiques dans la constitution de l’équipe artistique et technique, dans les sujets abordés, dans l’esthétique⁴.”* Est-ce que la constitution d’une équipe locale, liée au lieu dans lequel se trouve le tournage – et du coup, les conditions de travail spécifiques à ces lieux (parfois très éloignées des avantages sociaux que l’on connaît en France) sont une préoccupation pour toi, en tant que productrice ? Comment se décide le recrutement des techniciens qui feront le film ?

Sophie SALBOT : C’est une préoccupation à toutes les étapes d’accompagnement du travail d’un réalisateur du sud, y compris dans l’écriture. Je sais combien c’est dur de créer et ça l’est beaucoup plus dans les pays d’Afrique, parce que la question de la survie quotidienne est permanente. L’écriture d’un projet et la création demandent du temps, d’être libéré des soucis de survie. En tant que productrice j’essaie – je ne dis pas que j’ai toujours bien fait – d’y penser. Je connais cette réalité car c’est arrivé plusieurs fois que des réalisateurs avec lesquels je travaillais m’appellent pour me demander de l’argent. Dire que je travaille avec quelqu’un, c’est connaître sa situation et ne pas me dire que ça ne me regarde pas. Je peux parfois me le dire avec un réalisateur français parce qu’il y a le système des assedics, etc., mais je ne peux pas me le dire de la même façon avec un réalisateur africain, dont je connais la situation. De plus, s’il est réalisateur, il est souvent chargé de famille car dans une position plus élevée que la plupart des gens de son entourage, donc sa vie sera émaillée de problèmes. Je ne peux pas fermer les yeux sur sa situation. J’ai essayé de me poser cette question : c’est quoi travailler avec l’Autre ? C’est tenir compte de la société dans laquelle il travaille, et des conditions dans lesquelles il vit. Sur la question des équipes, ça se pose différemment en fiction et en documentaire et ça se fait avec le réalisateur. On est pris entre différentes contraintes : je dois considérer les compétences du technicien, si j’ai de l’argent du CNC j’ai parfois une contrainte économique à engager quelqu’un en France : c’est rarement simple. Les techniciens étant moins formés en Afrique, les choix sont plus limités. Dans les films que j’ai produits en Afrique, il était toujours convenu que les équipes seraient mixtes. D’une part parce que c’était évident, d’autre part pour des raisons économiques – travailler avec des gens sur place coûte moins cher que faire venir quelqu’un. Mais ce n’est pas toi qui les engage : à l’étranger tu travailles avec un co-producteur ou un producteur exécutif, donc tu n’es pas totalement maître de leurs conditions de travail. Je me souviens d’un tournage au Burkina, il y avait un budget véhicule énorme. J’ai insisté en disant que je préférerais mieux payer les gens plutôt que de gagner en confort. C’est un équilibre, c’est choisir.

Marie BOULIER : Je pense aussi au projet de film d’Adama Sallé que tu as, je crois, accompagné pendant des années mais qui ne s’est pas fait. J’ai retrouvé un entretien⁵ dans lequel tu te dis choquée des propos rapportés par les commissions CNC, du regard très paternaliste que ses membres portent sur l’Afrique et les réalisateurs africains, jusqu’à penser savoir mieux qu’eux-même ce qu’il faut filmer, aujourd’hui, de l’Afrique.

Sophie SALBOT : Je n'aime pas les généralités, ça me gêne parce que j'ai l'impression que c'est injuste. Je me souviens très bien des retours que j'ai eus de certains membres de la commission de l'avance sur recette. Il y avait une espèce de condescendance à juger du regard d'Adama sur sa communauté. J'ai présupposé que ces gens n'étaient jamais allés là bas et je me suis demandé, justement, d'où ils parlaient pour exprimer ça. Ça m'avait indignée qu'avec les éléments qu'on avait donnés, ils puissent avoir ce jugement surplombant de la personnalité d'Adama. Ça arrive encore souvent que les gens en Europe ou en France attendent des cinéastes africains un regard particulier. Comme je disais par rapport à Idrissa : "tu m'intéresses quand tu filmes dans ton Sahel, mais ne viens pas chez moi." Il y a souvent une complaisance qui me semble mal placée sur ces projets. Mais je pense que c'est en train de changer : parce que maintenant, c'est sur le tapis et ça ne l'était pas il y a seulement cinq ou six ans. C'est en train de bouger, lentement, mais je crois qu'il se passe quelque chose. Peut-être pas encore du côté des argentiers et des décideurs mais les jeunes générations font évoluer tout ça.

Marie BOULIER : Pamela Pattynama, qui est professeur en littérature post-coloniale à l'université d'Amsterdam écrit que, dans l'imaginaire collectif, les photographies coloniales deviennent des représentations d'une vérité passée.⁶ Or, nous savons bien qu'une image ne peut être lue qu'à la lumière du contexte dans lequel elle a été prise. Pourtant, encore aujourd'hui, les images de l'époque coloniale sont devenues un fixateur d'identités et perpétuent cet imaginaire collectif. Cette notion de représentation, notamment des corps "racisés", devrait être primordiale. Amandine Gay écrit : "*l'intérêt de considérer la racisation comme un processus c'est que cela permet aussi d'interroger la norme et le pouvoir, face auxquels nous sommes construits comme "Autres"*"⁷.

Sophie SALBOT : Je ne peux pas te dire comment je travaille cette question de la représentation de l'autre. J'y suis sensible. J'essaie de me demander ce qu'on est en train de faire, quel film j'accompagne. Je crois que travailler comme je l'ai fait avec des réalisateurs qui mettent en scène des personnes noires sur lesquelles il y a des fantasmes et des préjugés énormes, c'est être pris dans ces questionnements en permanence. C'est une responsabilité, un pouvoir. Quelle distance, comment je regarde l'autre ; ce sont des questions qui sont au cœur de la mise en scène. L'image a un rôle tellement important, elle s'imprime dans nos esprits de façon presque inconsciente. La façon de représenter des corps racisés aura un impact énorme, justement parce que ça passe par l'image.

Marie BOULIER : Leila Cuckerman écrit : "*Tous les artistes revendiquent un travail d'élaboration symbolique de soi, comme singularité issue des archives de son corps, de sa langue, de l'interrogation de son énigme intime en rapport avec les mystères tragiques de la condition humaine. Mais ce droit est refusé aux artistes issus de cette expérience dite « trop particulière » et pourtant combien partagée dans le peuple en France : la déportation, l'exploitation esclavagiste, l'exploitation coloniale indigéniste, la contrainte de migration. Ce droit est refusé par une société qui exclut tout en se réclamant de l'universalisme*"⁸.

Sophie SALBOT : Le premier mot que je retiens c'est : universalisme. Ce doit être un des mots les plus utilisés dans les notes d'intention. Ce mot me fait tiquer en permanence. On baigne dans cette idéologie occidentale et ethnocentrée, d'où nous avons donné le "la" à la marche du monde. C'est un vrai nœud, un mot utilisé inconsciemment sans se rendre compte de tout ce qu'il porte de rapports de puissance, de rapport colonial. Décoloniser les arts, ça passe aussi par remettre en question ce mot. Car parler d'universalisme c'est considérer qu'une partie de l'humanité est l'humanité en présupposant que l'autre – qu'on ne cherche même pas à atteindre – est une quantité négligeable. J'écoutais tout à l'heure une conférence avec Isabelle Stengers et Bruno Latour. Justement, elle disait "poser la question de l'essentiel, c'est forcément se dire qu'il y a des choses qui ne le sont pas, qui sont quantité négligeables". Parler d'universel c'est supposer que l'humanité se réduit à ceux qui pensent comme soi. Décortiquer ce mot utilisé dans le cinéma utilisé tout le temps pour donner du poids à ses projets, c'est primordial. Après, est-ce que je me sens empêchée... on en a parlé au sujet du film d'Adama. D'une certaine façon, oui, on essayait d'orienter une façon de faire les choses : en normant, en répétant qu'il n'y aurait qu'une façon de donner à voir une société africaine. C'est une manière d'empêcher de donner à voir autre chose. Je pense au sujet de l'esclavage auquel je me suis confrontée ces derniers mois. J'ai été choquée de voir que ça n'intéresse pas. Je produis un film qui s'appelle *Paroles de nègres* sur la question de l'esclavage. Je remarque qu'on considère que ça concerne les anciennes colonies françaises, les départements d'outre-mer mais pas la France dans son ensemble. On se heurte à ça. Je crois évidemment qu'il serait malvenu d'imputer à une seule raison la difficulté de faire un projet, il y a

une concordance de raisons qui vont faire qu'on n'a pas eu les financements. Pour ce film, on passe par un *crowdfunding* parce qu'on n'a pas eu assez de financements privés. Mais ce qui était intéressant, ce sont les rencontres que ça a apportées : avec des gens, des associations. Je pense aussi que c'est une façon de le produire qui aura une incidence sur l'exploitation du film. Le *crowdfunding* permet de faire exister un film avant qu'il existe, il crée des attentes parmi le public. Mais c'est effectivement violent quand on sent que dans les raisons de refus, certaines sont liées au monde tel qu'il est, aux hiérarchies telles qu'elles sont établies. Je me souviens qu'après la *Permanence*, j'avais été contactée par l'Institut Français qui voulait acquérir les droits du film. La personne qui m'avait téléphoné n'était pas en charge des films français mais africains. Je lui avais dit non. J'en avais parlé à Alice après, on était sur la même ligne : ce film est un film français, réalisé par une française. C'était politiquement important pour nous de le placer comme ça. Je me souviens que la dame à l'époque m'avait opposé : "c'est parce que Alice est d'origine africaine que...". Une autre fois, en festival, une journaliste avait renvoyé Alice à son origine sénégalaise et elle avait répondu : "mais je suis une française du XXIème siècle". J'avais trouvé cette réponse d'une justesse incroyable. On est dans un milieu qui baigne dans l'impensé. Je pense que ce qu'il se passe en ce moment sur la question de décoloniser les arts et la pensée, c'est essentiel. Pour *Paroles de nègres*, on s'est heurtées à des jugements de valeur qui avaient moins à voir avec le contenu du projet mais plus par rapport à la façon dont on parlait des choses ou le fait que les décideurs ne se sentaient pas concernés. Alors que la question de l'esclavage et du passé colonial de la France ne concerne pas que ceux qui l'ont subi, ça concerne la société française qui s'est construite là-dessus. Pour moi, tout est lié. J'avais lu il y a quelques années un bouquin d'Angela Davis qui s'appelait *Femmes, race et classe* et maintenant on peut ajouter l'écologie là-dedans... toutes ces questions s'entremêlent.



La Permanence, réal. Alice Diop, 2016

Marie BOULIER : Le terme qu'on utilise beaucoup c'est : intersectionnalité des luttes...

Sophie SALBOT : Exactement... La question n'est pas de choisir car ces luttes sont très complexes et ces questions imbriquées. Il n'y a pas de tout, ni de solution globale. Il faut se coltiner cette complexité. Il y a des intellectuels en ce moment qui proposent des outils pour penser ces questions ensemble.

Marie BOULIER : Tu parlais du film d'Alice Diop... La metteuse en scène Karima El Kharraze qui travaille beaucoup en atelier dans les banlieues parisiennes dit que parfois sortir du quartier c'est comme sortir d'un pays. Les adolescents et jeunes adultes de ces quartiers sont issus de parents arrivés en France

pour que la République puisse garder la main d'œuvre perdue lors des guerres d'indépendance. Il y a donc la question de faire du cinéma dans différents pays d'Afrique – anciennes colonies françaises, mais ces questions de colonisations continuent d'infuser en France. Tu produis les films d'Alice, qui ancre ses récits dans Paris...

Sophie SALBOT : Les circonstances ont fait que j'ai commencé à travailler en Afrique mais effectivement ces questions se travaillent partout. Je ne sais pas si elles se travaillent plus en Afrique, d'ailleurs... il y a des lieux dans le monde qui n'en sont pas sortis encore. Qui sont ce qu'on appelle des territoires d'outre mer : ce terme dit beaucoup de choses. Je vais produire le film d'une jeune réalisatrice guadeloupéenne à Point-à-Pitre qui s'appelle *L'homme-vertige*. C'est une cartographie de Pointe-à-Pitre à partir de l'errance. Cette errance est le résultat de l'histoire politique, sociale et trouve ses racines dans un passé esclavagiste. Elle travaille ça de façon très belle. Pour revenir à Alice, elle fait en ce moment un film dans les territoires traversés par la ligne B du RER du nord au sud. Elle a grandi au nord de cette ligne. Elle va du connu à l'inconnu, comme tu disais : sortir de son quartier c'est sortir de son pays et c'est presque ça. Le projet de film s'appelle *Nous* parce qu'elle se demande : "c'est quoi cette société française faite de tout ça, de ces mondes qui se méconnaissent sur une même ligne et qui n'auront que très peu de chances de rentrer en contact les uns avec les autres ?" Nous parlions justement l'autre jour de comment représenter la banlieue, un endroit où sont agglomérés des gens issus de l'histoire coloniale de la France. Pour moi c'est essentiel mais c'est quoi faire un film là-bas ? Alice, quand elle fait ce chemin sur la ligne B du RER, elle part d'un endroit où l'on assigne les descendants de migrants, et elle en sort. Pas en conquérante mais en personne qui peut dialoguer avec le reste de la France. Elle travaille un autre imaginaire de la banlieue, et on a besoin de cet imaginaire, il y a là une responsabilité en matière de représentation. Je sais que c'est une question qui l'habite dans son travail, et je l'accompagne car elle m'habite aussi. C'est un combat politique. Elle ne travaille pas le sensationnel, elle travaille la trace, le banal, le commun. Or dans l'imaginaire commun, l'Autre ne doit pas être dans la banalité, il doit faire peur, se différencier. Tout à l'heure on parlait de la question de la représentation, avec le film qu'elle est en train de faire, on est au cœur de ça. On n'a pas besoin d'aller à l'autre bout du monde pour les travailler, on peut le faire partout.

Marie BOULIER : A propos de banalisation, je lisais ces jours-ci un texte du critique d'art François Soulages, dont je te propose un extrait : "*L'artiste Diane Arbus critique la société en détypologisant les corps, en insistant sur le fait que tout corps humain est le corps singulier d'un être singulier avant d'être un corps politique ; elle met en avant et en valeur les corps des sujets : en défendant de façon respectueuse, au sens kantien du terme, leurs singularités, elle les apolitise, tout en menant une critique de notre regard qui a tendance à regarder comme des bêtes curieuses les gens différents de nous au point de nous faire participer parfois à la typologisation et à l'exclusion des personnes différentes de nous.*" Je t'en parle parce que ça m'a beaucoup fait penser à ce que j'ai lu de toi, de ton rapport à ton travail : l'idée de chercher des regards, des singularités plutôt que d'opter pour un militantisme frontal. Et en même temps, ces regards racontent quelque chose de leur rapport au monde, et donc des inégalités, des travers colonialistes, du racisme, etc. Il y a quand même une volonté de ta part de travailler sur la pluralité des regards ?

Sophie SALBOT : Ce n'est pas un hasard si j'ai produit des films en Afrique. C'est le résultat de rencontres, et ces rencontres se sont faites via mon histoire. Mais pour moi c'est super important de dire : je ne produis pas des films en Afrique. Ce n'est pas ça. On te dit : "va, produits les tiens". De même que je dis qu'un réalisateur occidental, blanc, peut filmer partout, et bien moi je ne suis pas cantonnée à produire des films en Afrique parce que je suis noire, je ne veux pas être réduite à ça. C'est raciser les choses. C'est important pour moi de travailler avec Alice à Paris, c'est important pour moi de porter le travail d'une jeune guadeloupéenne, de même que j'ai été ravie de travailler avec une réalisatrice, Marie Moreau, autour de la question du cancer. Au cœur de tous ces films, il y a une question politique. Moi-même, je suis multiple. Je suis femme. Mon père est Guadeloupéen, ma mère est Française, je suis tout ça. Je ne sais pas si je cherche des regards singuliers et multiples, mais je suis contente quand je les trouve. Je suis contente de la diversité de ce que je produis. Finalement ces films ont à voir les uns avec les autres à différents endroits. Ce vers quoi s'achemine Marie Moreau avec son film sur le cancer, c'est aussi la question du commun. C'est se dire que le cancer qui est souvent perçu comme intime et privé, nécessite un combat politique et social, en lien avec le regard que l'on porte sur la maladie.

Marie BOULIER : Eva Doumbia, qui est metteuse en scène française d'origine ivoirienne et malienne parle dans l'ouvrage collectif *Décolonisons les arts* de ses créations qui ne sont pas uniquement déterminées par l'intention qu'elle y place, mais également par la façon dont elles sont financées.⁹ J'ai lu que tu travailles beaucoup avec le CNC. Est-ce que ça a des conséquences pour un réalisateur africain d'être financé par un pays qui a autrefois colonisé le sien ? Est-ce que tu penses que ça peut avoir un impact sur la façon dont il va fabriquer son film, est-ce que cela peut engendrer une forme de censure ou du moins de conditionnement ?

Sophie SALBOT : Les financements du sud jusqu'à récemment, étaient souvent des financements du nord d'une certaine façon, donc ça ne changeait pas grand chose. Maintenant, des petits fonds commencent à se mettre en place, dans certains pays. Effectivement, cette question est minée de partout et bien sûr, on doit se débattre avec ça. Il a été reproché à une période, je sais pas si c'est toujours le cas, à un réalisateur comme Abderrahman Sissako de faire des films pour le nord. On est financés par des institutions, la vie des films passe par des festivals internationaux qui sont des festivals du nord... Dans quelle mesure les créateurs réussissent à résister à ce qu'ils pensent qu'on attend d'eux ? Comment on fait avec ça ? Je ne sais pas. Il y a des choses qui ont changé quand même... Il y a presque 30 ans, les films se faisaient en pellicule, il y avait un passage obligé par l'Europe pour les labos, le développement : on était plus contraints. Il y avait des labos dans le sud, mais il n'y en a pas eu beaucoup. On s'est dit : avec le numérique ça va affaiblir cette dépendance au nord dans la fabrication des films. Il y a aujourd'hui moins besoin d'infrastructures lourdes en post-production. Mais on s'est rendu compte *à posteriori* que c'était plus complexe que ça : un film dépend des conditions financières et techniques, mais pas que. Ce n'est pas l'argent qui fait le film : c'est l'artiste. Tout ça est imbriqué. On peut imaginer que le financeur est en droit d'attendre quelque chose de toi même si ce n'est pas explicite et c'est cet implicite qui rend la chose encore plus perverse et compliquée. De toute façon, est-ce qu'il y a des situations pures ? Le cinéma est un art qui a besoin d'argent ; et cet argent vient d'où ? Si ce n'est pas d'Occident, ce sera des capitalistes du sud. Il n'y a pas de pureté mais il y a des artistes exigeants et qui arrivent à déjouer cette impureté. Cette question s'est posée aussi pour Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet. *Les statues meurent aussi* (1953, 30 min) c'est un film de commande, mais il déjoue ça. Je ne sais pas si la pureté est quelque chose à revendiquer, ou si c'est quelque chose à atteindre. Ce monde est complexe ; est artiste celui qui réussit à ne pas se laisser enfermer et à nous proposer autre chose. C'est sa force.

Marie BOULIER : As-tu parfois l'impression de devoir faire des films pour des distributeurs et, donc, des spectateurs européens, qui ont des attentes spécifiques ou te sens-tu libre d'accompagner les projets qui t'intéressent de la façon que tu trouves la plus opportune ?

Sophie SALBOT : Ce qui m'occupe quand je produis un film, c'est ce que cherche un réalisateur et comment je peux l'accompagner. Ma question est plutôt celle-ci : comment trouver l'expression de ce qu'on cherche, comment le mettre en forme. Je crois qu'il ne faut pas se poser la question du spectateur. Ça veut pas dire que le spectateur ne m'importe pas : un film qui n'est pas vu n'existe pas. Mais si un auteur est allé au bout de sa recherche, avec toutes les questions que ça pose – et éthique et de forme, les deux étant liés – il rencontrera des spectateurs. C'est ce pari que je fais à chaque fois, même si parfois on se trompe. J'avais une citation de Vinciane Despret qui disait : "l'œuvre appelle l'artiste". Mon travail c'est d'accompagner le film en train de se chercher et de se trouver. C'est ça qui est important, c'est plutôt dans ce sens.

Marie BOULIER : Est-ce que tu peux me parler d'Africadoc, et de ta place dans ce dispositif ? L'association comporte une charte de coproduction équitable, que garantit-elle ? Est-ce que ce n'est pas prendre le risque de reproduire un schéma un peu paternaliste que d'envoyer des formateurs français proposer un "savoir" et des outils à des professionnels issus de pays d'Afrique ? Comment vous assurez-vous de la justesse de votre place, du recul nécessaire ?

Sophie SALBOT : Toutes ces questions que tu te poses, c'est le résultat d'un processus. On se les est posées, et je me les suis posées. Quand Jean-Marie Barbe me propose de faire des formations à Africadoc, je pense qu'il me le propose aussi en raison de mon parcours de productrice et de ce dont on a parlé tout à l'heure, mon histoire. Parfois j'ai eu des manifestations de ça : des jeunes femmes lors d'une résidence qu'on avait faite au Cameroun me disaient que voir une productrice, ça leur avait du bien. Parce qu'elles se disaient que c'était possible. Mais tu as raison, ces questions de qui forme, des gens du nord qui forment ce sont des questions qui ont traversé Africadoc. Elles ont été posées par des réalisateurs, des documentaristes africains.

Concernant cette histoire de charte, il se trouve que l'usage quand tu co-produis un film, c'est que tu es co-producteur à hauteur des financements que tu réussis à obtenir. Dans les faits, on savait bien que les producteurs du nord auraient plus que les producteurs du sud. La charte a été faite pour contrecarrer un peu ça. On disait que le travail d'un producteur était de financer mais aussi d'accompagner et c'est ce qu'on cherchait à valoriser, ce travail au-delà de l'apport financier. Est-ce que c'est une garantie absolue d'égalité ? Absolument pas. Ce sont des outils et des gardes-fous. Mais encore une fois, je pense qu'il n'y a pas de solution idéale et que, pour chaque film, les solutions qui soient les plus intègres possibles se renégocient en permanence. En tout cas, ça a le mérite de poser la question. Et ça a poussé les producteurs français qui ne s'étaient pas questionnés et qui pouvaient arriver en territoire conquis à prendre conscience de ces enjeux. Que ce n'était pas grâce à leur talent qu'ils trouvaient cet argent, ils le trouvaient parce qu'ils étaient français. Le hasard avait fait qu'ils étaient nés sur un continent bien pourvu en matière de financements et ils ne pouvaient pas s'en prévaloir plus que de raison. Ça a permis ça. Après, les gens qui ne veulent pas se poser les questions – et il y en a – ne se les posent pas. Mais aucun outil ne garantit absolument l'intégrité.

Marie BOULIER : Tu as été formatrice dans différentes structures : à l'école documentaire de Lussas, à Africadoc, à l'association Varan Caraïbe. Est-ce que tu considères cela comme une extension de ta pratique de productrice ? Comment choisis-tu de transmettre ton métier, avec toutes les questions éthiques qu'il implique, à de jeunes producteurs ?

Sophie SALBOT : C'est quelque chose que j'ai adoré faire. Notamment quand j'allais en Afrique, avec Africadoc, ça me régénérait. Certes, je transmettais quelque chose mais ils me transmettaient en retour quelque chose qui me nourrissait. Je ne dissocie pas ces moments de formation de mon travail de production. Les deux sont importants. Mon travail de productrice est d'ailleurs impacté par ce travail de formation. Notamment parce que ça m'oblige, je crois, à réfléchir à mon travail. Avant je parlais de transmission, depuis j'utilise moins ce terme qui implique une verticalité et je dis plus – je ne crois pas être démagogique en disant ça : un partage, un échange. D'une certaine façon, être dans cette situation avec des jeunes gens, c'est me questionner moi-même sur mon travail. Ce que je trouve le plus exaltant, le plus intéressant, c'est qu'on réfléchit rarement à haute voix et c'est un des rares endroits qui le permette. C'est un cadeau d'avoir un auditoire, de travailler avec des jeunes gens qu'on est censé former. Je ne dispense pas de cours. Mais réfléchir à haute voix c'est se mettre en situation d'être un peu bousculée. J'ai envie que ce soit une réflexion qui se nourrisse du travail que je fais et en même temps, je pense que ma façon de travailler – parce que je l'ai confrontée à ces jeunes gens en devant la justifier, la décortiquer – m'aide à accompagner mieux dans mon travail de productrice au sens strict du terme. Ça fait d'autant plus sens que je me suis toujours dit que je ne produirai pas beaucoup. Je produis très peu de films, ça fait partie de ma façon de pratiquer ce métier là. Pour moi, ça va ensemble. J'ai plus de temps pour transmettre, être avec des jeunes gens...

Marie BOULIER : Une sorte d'écologie du travail ?

Sophie SALBOT : Oui, c'est très lié. Bien sûr, j'ai de l'expérience. J'en fais état, j'essaie de la partager, de faire en sorte qu'ils s'en saisissent et j'essaie de les questionner comme je me questionne. C'est quoi être producteur, être employeur, c'est quoi l'éthique ? J'essaie dans le travail que je fais d'avancer dans ces questions. Je ne sais pas si j'y arrive, mais j'essaie...

Notes :

1. Federico ROSSIN est historien du cinéma, critique et programmateur dans des festivals
2. Forest Claude, Produire des films : Afriques et Moyen Orient, Travailler un film après l'autre : Sophie Salbot, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, p. 354
3. *Ibid.*, p. 356
4. CUKIERMAN Leïla, Dambury Gerty, VERGES Françoise (dir), Décolonisons les arts !, L'Arche, 2018, p.52
5. Rencontres du cinéma documentaire, Parcours de producteur : Sophie Salbot pour Athénais Productions, 2014
6. PATTYNAMA Pamela, Colonial Photographs as Postcolonial Social Actors : the IWI Collection, in UNFIXED : Photography and Postcolonial Perspectives in Contemporary Art, Amsterdam, UNFIXED Projects, Heijningen, Jap Sam Books, 2012, p.127
7. CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty, VERGES Françoise (dir), Décolonisons les arts !, L'Arche, 2018, p.50
8. CUKIERMAN Leïla, Questionner l'universel, Le blog de décoloniser les arts – Mediapart, 2016
9. CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty, VERGES Françoise (dir), Décolonisons les arts !, L'Arche, 2018, pp. 32-36

ARTICLES

Barbara, de Mathieu Amalric : Essai sur une fulgurance

Paru le 23 février 2018 sur <http://seul-le-cinema.com>



D'abord, il y a la voix, volubile, ininterrompue. Elle s'adresse à William Sheller et convoque pour lui une atmosphère, un lieu, un instant, *un matin de novembre avec un temps de mars*. C'est la lente prière de celle qui ne sait pas composer de musique. Elle chante à ses techniciens, s'enregistre au magnétophone et l'équipe compose pour elle une partition qu'elle ne lira pas. Ce sont ces anecdotes que Jacques Tournier raconte dans son livre, *Barbara ou les parenthèses* (1968), l'un des matériaux sur lequel se base le film. Pendant ce temps, à l'image, c'est le noir. La représentation débute par la voix, donc, qui dessine à elle seule l'essence du personnage, dont le réalisateur, Mathieu Amalric, partira en quête tout au long des quatre-vingt-dix-sept minutes de son film, présenté en ouverture d'Un certain regard à Cannes et sorti en salles le 6 septembre. En ouvrant son long-métrage sur la *Chanson pour une absente*, le réalisateur annonce son geste. Il ne s'agira pas ici de reconstituer la vie de Barbara, de l'enfance à la mort. Il ne s'agira même pas de choisir, comme le font parfois les biopics, une période ou un axe pour évoquer l'artiste. L'enjeu est plus complexe, la chanteuse difficile à saisir. « *Un brusque incendie* », dit Jacques Tournier dans son livre, « *une flamme vive qui dévore tout (...) un cri (...) cette même flamme haute, ce même cri bref* ». Comment retranscrire sans les galvauder toute l'intensité d'un incendie, d'un cri ? Comment amener au spectateur les variations et les sensations d'une femme qui s'échappe sans cesse, dont chacun connaît un prisme, une facette, une esquisse sans jamais sembler la comprendre ou la cerner intégralement ? Vingt ans après la mort de la chanteuse et alors que s'ouvre à la Philharmonie de Paris une exposition-

hommage, Mathieu Amalric et sa complice Jeanne Balibar tentent de se saisir du phénomène Barbara en empruntant des chemins détournés.

Un mensonge consenti

Le projet d'origine vient de Pierre Léon, lui-même grand admirateur de Barbara. Il écrit le rôle pour Jeanne Balibar. Faute de trouver les financements nécessaires à sa réalisation, il finit par le confier à Mathieu Amalric. Charge alors à ce dernier d'inventer un biais pour raconter la femme inracontable. Tournier lui-même le confesse, le récit qu'il fait d'elle et dont s'inspire Amalric n'est qu'une projection de sa propre vision de Barbara. Lorsqu'elle cesse d'interpréter Brel ou Brassens, l'artiste se met à « *composer sans relâche ce qu'elle appelle ses « petits zinzins »*. *Des mots simples, des confidences chantées, une manière de s'offrir sans se révéler.* ». S'offrir sans se révéler c'est toute la particularité de la chanteuse. Lui rendre hommage, ce sera respecter cette pudeur. L'inspiration pourrait venir de Todd Haynes et son *I'm not there*, confronté à la même difficulté de saisir toute la complexité d'un personnage, allant jusqu'à choisir six comédiens différents pour interpréter Bob Dylan. Amalric se tourne plutôt du côté de Resnais (qui l'a dirigé) et sait rendre toute la complexité d'une histoire en entremêlant ses trames. On retrouve ainsi une esquisse de *La vie est un roman* dans l'art de fusionner récits et époques ou les imbrications de personnages à la façon de *Vous n'avez encore rien vu*.

Le dispositif choisi ici est celui du film dans le film. Un réalisateur (Amalric) filme un acteur qui joue un réalisateur (Amalric jouant Yves Zand) qui filme une comédienne (Brigitte, interprétée par Jeanne Balibar) se préparant à jouer Barbara. Le procédé, qui fusionne les récits au risque de perdre le spectateur, pourrait être bancal mais il fonctionne étonnamment. Sans expliquer à tout bout de champ qui est qui, quelle est la diégèse en cours, ou comment fonctionnent les mécanismes du film, le réalisateur laisse aux spectateurs la liberté de piocher dans le vrai et dans le faux, de faire la part des choses ou de se laisser prendre par les jeux de dupe. « *Je voulais tenter des résonances plutôt que des reconstitutions* » confesse Amalric, « *à force de juxtapositions, une évocation. Sans appliquer une vérité à posteriori comme on peut parfois être portés à le faire* ». Pour cela, en plus d'user de récits enchâssés, Amalric s'inspire de deux œuvres : le livre de Jacques Tournier et un court documentaire réalisé en juin 1973 par Gérard Vergez. Du premier, il prend les textes, le personnage de Tournier qu'il fera jouer par un autre écrivain, Pierre Michon. Il prend le geste et un brin de lyrisme dans l'écriture. Il prend les anecdotes, comme celle de Barbara conduisant, de nuit et sur des routes de campagne, le camion de la tournée quand le chauffeur s'est endormi. Bien plus tard, dans le routier où elle a commandé « *Du café. Beaucoup de café !* », le pilote lui demande « *Tu n'avais jamais conduit ?* », elle répond « *non* ». L'histoire de Barbara fait écho à celle de Brigitte, qui s'exclame en début de film avoir menti à la production sur son permis de conduire « *je ne sais plus utiliser cette chose, le levier de vitesse* » puis enfin « *je n'y arriverai jamais de toute façon* ». L'astuce n'est pas toujours adroite, les ficelles parfois un peu grosses mais elle a le mérite d'accoler les personnages, de les fondre l'une en l'autre, de questionner l'altérité. Du documentaire, il reprend les images. Il fait le pari de monter en alternance des images d'archives et des plans reconstitués, accompagné dans ce travail délicat de l'équipe de l'INA ainsi que de son monteur François Gédigier, connu pour ses collaborations avec Desplechin ou pour son travail d'orfèvre sur le complexe *Dancer in the Dark* de Lars von Trier. Les trois femmes mêlées, Balibar-Brigitte-Barbara donc, lors d'une scène de voyage en Mercedes, lors d'une répétition de concert. « *Dans le secret de sa loge, elle s'est longuement transformée. Elle est devenue sa propre statue d'ivoire* » raconte Jacques Tournier. Dans des scènes lors d'une tournée, notamment celles à Châteauroux, on nous la montre se maquiller longuement en très gros plan, le visage fardé de blanc, le regard charbon, personnage fantomatique, presque irréel. Silhouette noire dans la pénombre et visage comme un

masque dans la lumière ocre d'une gélatine posée sur le projecteur. Qui de Balibar, Brigitte ou Barbara se transforme ainsi pour devenir l'esprit du personnage ? C'est ici que le choix de Jeanne Balibar prend tout son sens. En entretien, l'actrice nie sa ressemblance avec la chanteuse mais se reconnaît quelques points communs avec elle : « *de l'ordre, de la concentration, de l'intensité (...)* Cela commande beaucoup d'autres choses, et notamment la singularité. Le film joue là dessus, bien plus que sur une ressemblance ou un mimétisme (...) il essaie de proposer une singularité équivalente. » Le film se donne comme un « mensonge consenti », le terme est d'Amalric : on ne cache pas la comédienne, on joue avec les masques. On ne cherche pas à masquer Balibar, sa présence, sa gouaille. La personnalité de Balibar est assumée dans tout ce qui la caractérise. Elle n'est pas Barbara, elle propose une *image de Barbara*.

Zand, guide & collectionneur

Yves Zand est sans doute à la fois l'avatar du cinéaste et de Pierre Léon. Le nom choisi par Amalric ne doit rien au hasard puisqu'il s'agit de celui de sa mère et que le personnage principal de son film précédent *Tournée* le portait déjà. Yves Zand explore la mythologie de Barbara et c'est derrière lui qu'Amalric se cache pour effectuer son immense travail de recherche. Il est le guide, donc, celui qui emmène le spectateur de Balibar à Brigitte, de Brigitte à Barbara. Son film est le fil rouge du récit. Il finit d'ailleurs par prendre toute la place, faisant basculer l'oeuvre dans une forme plus conventionnelle. Une histoire unique, celle de Barbara, vidée de la présence des deux autres comédiennes.

Zand s'emploie à capturer la femme qu'il admire, la chanteuse inégalée. Dans le hangar, entre deux prises, il esquisse ses chorégraphies. Sur les murs de son bureau, des centaines de photos, des dizaines de post-its, comme épinglés. « *Qu'est-ce que vous voulez ?* » demande Brigitte quand elle le rencontre « *Tout* » répond Yves, un peu hébété. Il s'emploie tout au long du film à l'enfermer, dans des cadres, des fenêtres, la cabine d'un camion de tournée, les quatre murs d'un appartement factice. Il la filme en très gros plan, de même que ses partitions ou son magnéto revox, utilise des travellings courbes pour mieux la circonscrire. Que ce soit le film de son avatar ou dans celui d'Amalric, le montage alterné, le son souvent asynchrone permettent de la rendre présente en permanence même lorsqu'elle n'est pas à l'image. Yves Zand va jusqu'à se chercher une place dans le cadre : il se faufile parmi les spectateurs du premier rang alors que son équipe filme un concert, il cherche la reconnaissance de l'artiste au-delà de son existence même. A l'issue d'une journée de tournage, les accessoiristes dépècent le décor, libérant le regard et par là même, la comédienne. Les lumières changent, Barbara aussitôt se dérobe. Tout est révélé. Le cinéma est un mécanisme de possession fragile. Brigitte alias Balibar, elle, observe. Elle danse, calquant son corps sur le corps de la chanteuse projeté en grand sur les murs d'un appartement. Les mouvements sont réfractés, des miroirs aux fenêtres : des dizaines de Barbara mais un corps unique qui cherche à reproduire le déplacement d'une main, le geste des doigts.

De Brigitte la contemplative à Yves Zand le fétichiste, Amalric possède deux relais qui lui permettent de cerner Barbara par plusieurs biais. Puisque l'essence de la chanteuse ne se révèle pas dans l'imitation, il la saisit ailleurs, par le regard que les autres portent sur elle. Finalement, ce n'est plus seulement Barbara qu'il projette sur les écrans de cinéma, c'est Brigitte aussi, c'est Jeanne Balibar. Les trois femmes co-existent, se mêlent et se distinguent les unes des autres. Ce qui ne change pas, c'est le regard de l'homme derrière la caméra : celui aux yeux adorateurs lorsque Brigitte joue la rencontre entre Barbara et Tournier, celui qui frappe timidement à sa porte pour évoquer Jacques Brel, celui qui observe Barbara jouer avec le même Brel dans une projection de *Frantz*, celui qui voulait offrir à Jeanne Balibar, sa muse, « *le plus grand terrain de jeu possible* ».

Ceci n'est pas un film sur Barbara

« *Vous faites un film sur Barbara ou sur vous ?* » demande Brigitte, agacée, à Yves Zand. Lorsque s'amorce la dernière partie, le rythme ralentit et l'on s'arrête sur la maison de Précy-sur-Marne. Plans plus larges dans le jardin, musiciens dans le salon, quelques scènes en tableaux pour évoquer les fleurs des fans, l'engagement pour Act Up. Plus besoin de vouloir circonscrire Barbara, il n'existe plus qu'elle. On ne saurait dire si Zand fait un film sur lui mais Mathieu Amalric, derrière l'avatar, célèbre son idole. Il propose un film sur une image de Barbara par Balibar et cela fonctionne. Pas de leurre, pas de fausse promesse. Il raconte les artistes qui inspirent, qui nous meuvent et nous émeuvent. Il retrace un geste, de ceux qui restent gravés en soi et qui conditionnent nos propres mouvements. C'est là la grâce du réalisateur qui, entre rigueur technique et liberté de ton, construit ce film composite, qui est à la fois un laboratoire, une mémoire et une révérence.

À propos



Barbara

Réalisateur : Mathieu Amalric

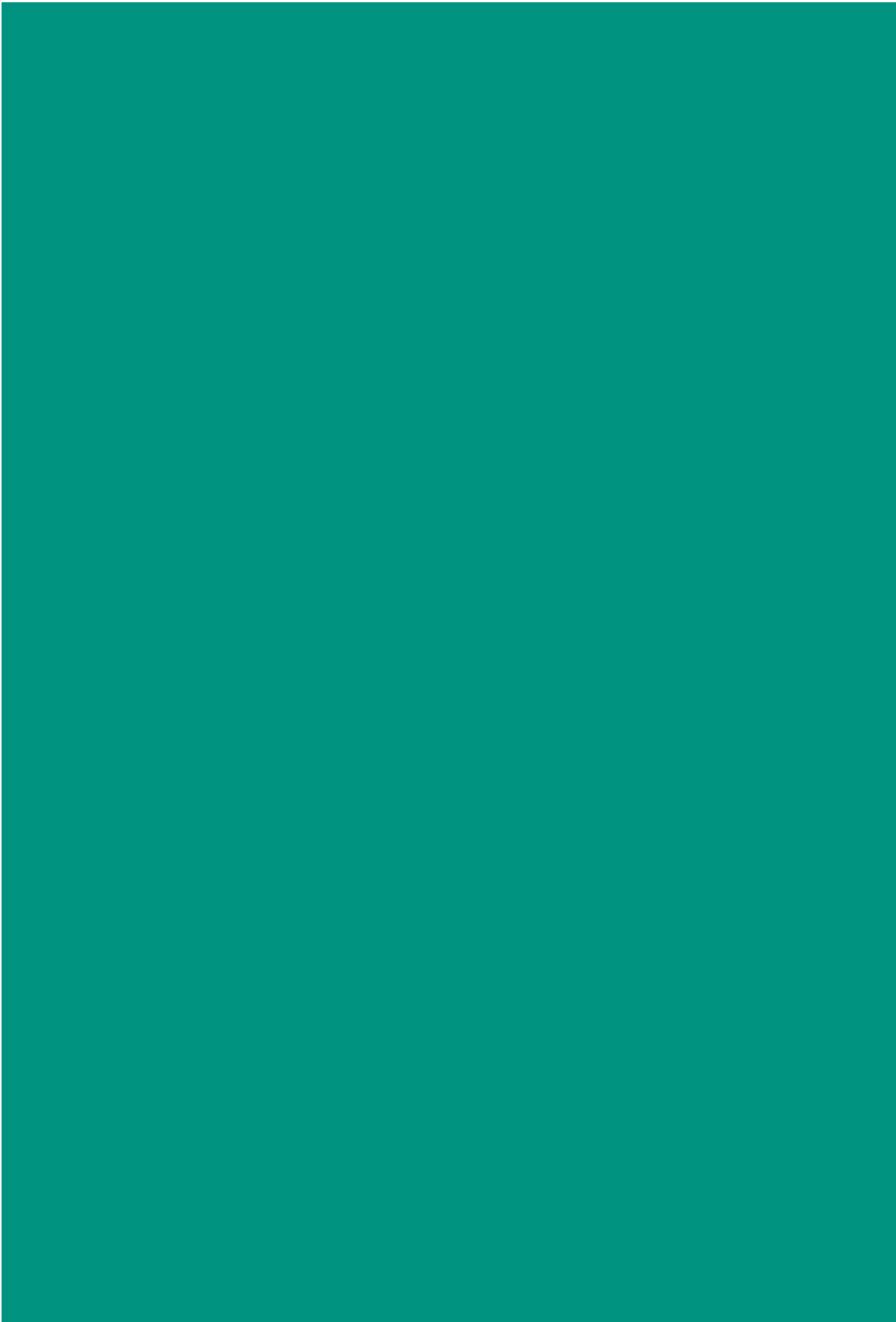
Durée : 1 h 37 min

Date de sortie : 6 septembre 2017

Genres : Musique, Drame

Résumé

Une actrice va jouer Barbara, le tournage va commencer bientôt. Elle travaille son personnage, la voix, les chansons, les partitions, les gestes, le tricot, les scènes à apprendre, ça va, ça avance, ça grandit, ça l'envahit même. Le réalisateur aussi travaille, par ses rencontres, par les archives, la musique, il se laisse submerger, envahir comme elle, par elle.



Carré 35, de Eric Caravaca

Paru le 23 février 2018 sur <http://seul-le-cinema.com>



L'investigation

À l'origine du film d'Eric Caravaca, une image absente : celle de Christine, l'enfant aînée de ses parents, morte en bas âge. De cette petite fille, il n'existe ni photographie, ni film, ni enregistrement. À la recherche de la sœur disparue et donc d'une part de son histoire personnelle, le cinéaste commence à mener l'enquête. Il filme ses parents qui racontent : le Maroc puis l'Algérie, la « maladie bleue », l'enfant qui ne parlait pas. Il filme son frère et son cousin, retrouve quelques pellicules en super 8. Mais les récits ne concordent pas. Entre la pudeur, l'oubli et l'ignorance, rien n'explique ce qui est arrivé à cette petite fille au début des années soixante.

Aussi Eric Caravaca décide-t-il d'aller au-delà des témoignages. Il fouille, interroge les papiers officiels, compare les visas sur les passeports de ses parents, scrute les photographies d'époque. Les éléments de cette enquête atypique se répondent devant la caméra, comblent les manques. Les noms changés, les dates de naissances inconnues révèlent les mensonges et le déni. Dans les premières minutes, la mère s'insurge sous l'œil inquisiteur de l'objectif : « *alors je n'aime pas cette interrogation* ». Elle baisse les yeux, fuit l'échange mais Caravaca ne lâche pas, ne lâche rien. Il déroule son fil. Il veut comprendre.

« *C'est l'absence d'images qui, presque malgré moi, me décide à mener ma propre enquête* » justifie-t-il, « *mais comment avancer sans images ? Comment filmer une forme vide ? Comment rendre compte de la disparition de cet enfant ? Le cinéma n'est-il pas pourtant ce qui nous a habitués à vivre avec des disparus toujours vivants ?* »

Le cinéaste mène son investigation dans la lignée de ce que décrivait Bazin : à l'instar des Égyptiens qui embaumaient leurs morts pour mieux les conserver, il cherche à figurer ce qu'était la petite Christine, son histoire, avant de la figer pour l'éternité. Et s'il fait le choix du cinéma documentaire c'est, toujours en accord avec Bazin, pour entériner la crédibilité de son propos. Si les humains sont équivoques, l'appareil photographique ne saurait mentir.

De découvertes en découvertes, il remonte aux guerres d'indépendance, découvre la maladie de sa sœur, marche sur les traces de ses parents. Ses questions en amènent d'autres, touchent à des thématiques plus larges, plus universelles : la mémoire collective, le rejet de la différence, la transmission familiale. Il choisit de dérouler tous les écheveaux qu'il rencontre et en tisse les fils pour en faire la trame de son récit. Il tend également, pour mieux illustrer son propos, des passerelles entre les arts.

Hybridation d'une forme

La proposition de Caravaca se rapproche du collage. Le réalisateur ne se contente pas de sonder les thématiques qu'il dégage : il les justifie avec un texte sobre qu'il lit lui-même en voix off. Sa réflexion accompagne donc les nombreux indices qu'il met en évidence : il nous montre comme il les voit, les images que Sian Davey, psychothérapeute et photographe contemporaine, a prises de son enfant trisomique. Il partage ses lectures psychanalytiques sur le désir de mort des malades, les met en regard d'images propagandistes nazies. Pour ne pas parler au nom de sa mère, il cite *La porte des enfers* de Laurent Gaudé.

La musique souligne l'intention, accompagne la contemplation, comme si la densité du récit nécessitait parfois une pause, un temps de réflexion avant de reprendre le fil de l'histoire. Florent Marchet a composé pour le documentaire des airs qui jamais ne versent dans le pathos. L'idée ici n'est pas de pousser à la commisération mais de rythmer, d'offrir des respirations.

C'est ainsi que se nouent les œuvres et que le film se forme presque sous nos yeux. Il remonte à la genèse, *L'arrivée du train en gare de la Ciotat* monté en parallèle de ces plans lents de pellicules qui pendent dans les couloirs du centre national de la photographie. Des films qui se décomposent et d'autres qui sont ressuscités. Réflexion après réflexion, Caravaca entrelace la mémoire de sa famille et une histoire qui le précède, le construit et le dépasse. Il réunit des faits tangibles et des créations qui l'inspirent, cherchant à lier ses idées aux idées des autres, cherchant peut-être dans leurs œuvres une amorce de réponse aux questions qui le hantent. Devant nos yeux, il joint tous les éléments pour en faire un matériau composite.

Le montage permet aussi d'interroger des questions sociales universelles. Il s'agit de celles que nous entretenons, dans l'intimité mais également à une échelle collective, à la mémoire, à la mort, à la normalisation et à ce qui s'en détache. Eric Caravaca annonce là son geste : ce film ne peut être réduit à une commémoration. Il le veut gardien d'une pensée qui s'élabore.

L'image absente

Le talent principal de Caravaca consiste à réunir en une heure de temps la densité d'un passé, le poids d'un présent et l'ébauche d'un futur. Il propose à la fois une enquête personnelle, un collage formel et un essai sur la transmission, sur le partage générationnel. Il cherche dans la jeunesse de ses parents la clef qui lui permettra de comprendre sa propre histoire. Il n'est pas anodin qu'il ajoute au montage les échographies de son propre fils, ses battements de cœur in-utéro ainsi que les petits films de ses débuts en tant que père. Il rétablit tout simplement les liens brisés.

Dans cette famille, la mort est omniprésente et relève du tabou. La mère évoque pudiquement et sous l'insistance de son fils la perte de sa propre mère, l'enfant que celle-ci portait encore en elle quand elle a poussé son dernier souffle, les mensonges des adultes autour. C'est ce silence et cette duplicité qu'elle reproduira une fois devenue parent, refusant de parler des proches décédés. « *Je ne viendrai plus jamais ici. Je ne déposerai aucune couronne. Je n'arroserai aucune fleur et ne ferai plus jamais aucune prière. Il n'y aura pas de recueillement. Je ne parlerai pas à cette pierre, tête basse, avec l'air résigné des veuves de guerre. Je ne viendrai plus jamais parce qu'il n'y a rien ici.* » dit le très beau texte de Laurent Gaudé cité dans le film. C'est sans doute la ligne qu'a suivie Angela Caravaca quand sa fille est morte. Plus d'image, plus de recueillement.

Des années après ce drame, le cinéaste filmera son défunt père, gisant sur un lit d'hôpital. « *Une image-affection* » explique Deleuze dans *L'image-mouvement* « *c'est le gros plan ; et le gros plan c'est le visage.* » Comment mettre à distance les émotions qui nous submergent sinon en se refusant à contempler les traits des chers disparus ? Pour retrouver le visage de sa sœur et son histoire, Caravaca doit filmer entre les lignes, entre les images. Pour ne pas perdre le souvenir de son père, il le fige avec sa caméra.

Eric Caravaca offre un film qui n'évoque pas que la mémoire, mais également la subjectivité des souvenirs communs. Pourtant, il ne se perd pas dans les nombreux fils qu'il choisit de dérouler, il les unit, comme pour deviner qui était Christine. A l'instar d'Annie Ernaux qui dit de sa sœur décédée avant sa naissance « *Je ne peux pas faire un récit de toi. (...) t'écrire, ce n'est rien d'autre que faire le tour de ton absence. Tu es une forme vide impossible à remplir d'écriture* » Eric Caravaca se heurte à une carence, aux contours flous de ce qui le précède. S'il ne peut emplir le vide que la mort de Christine et le silence familial ont imposés, il choisit de faire apparaître l'enfant par le contraste des matériaux-ressources mis bout à bout au montage. C'est à ce moment que se dévoile enfin, comme inversée à la façon des négatifs, l'image jusqu'alors absente.

À propos



Carré 35

Réalisateur : Éric Caravaca

Durée : 1 h 07 min

Date de sortie : 1 novembre 2017

Genres : Documentaire

Résumé : Carré 35 est un lieu qui n'a jamais été nommé dans ma famille ; c'est là qu'est enterrée ma sœur aînée, morte à l'âge de trois ans. Cette sœur dont on ne m'a rien dit ou presque, et dont mes parents n'avaient curieusement gardé aucune photographie. C'est pour combler cette absence d'image que j'ai entrepris ce film. Croyant simplement dérouler le fil d'une vie oubliée, j'ai ouvert une porte dérobée sur un vécu que j'ignorais, sur cette mémoire inconsciente qui est en chacun de nous et qui fait ce que nous sommes.



La pratique de l'écriture comme forme d'évasion

Dans *Le Miracle de la Rose*, Jean Genet écrit : « La souffrance et la tristesse ne peuvent s'enfuir, elles se réfléchissent contre les murailles », puis : « mon imagination, d'abord, la première, m'organisa un refuge dans ma chute même, et me créa une vie très belle ».

Genet, Racine, Verlaine et tant d'autres... Nombreux sont les écrivains qui ont connu l'incarcération, les murs froids, l'absence d'horizon. Que cherchaient-ils à travers leur plume frénétique, quelle tentative d'évasion s'opérait par le biais de leurs récits ? Et tous ceux qui ne portent pas le titre d'auteur mais qui en sont, pourtant, puisqu'ils se servent des mots pour exprimer des émotions, des situations, des désespérances, aussi, parfois, qu'est-ce qui les pousse à user de cet exutoire qu'est parfois l'exercice d'écriture ?

Il existe de nombreuses façons de manier le verbe, et ainsi, de s'exprimer. Par les traces que l'on laisse sur les murs, par les correspondances épistolaires, par les témoignages dans la presse et dans des ouvrages littéraires, par les ateliers d'écriture ; on dispose d'autant de biais pour s'autoriser à n'être pas que celui-ci, aujourd'hui, face à une feuille blanche mais aussi celui d'hier, celui de demain, celui fantasmé, celui qu'on aurait pu être et celui qu'on a le droit de rêver être.

L'évasion, nous dit le dictionnaire, c'est l'action de s'évader, de s'échapper d'un lieu où l'on était tenu enfermé. Quelle forme peut revêtir l'évasion si elle n'est pas physique ? Peut-on, par le poids des mots, s'autoriser à être ailleurs en pensée, à être quelqu'un d'autre peut-être ? Il existe de nombreuses façons de manier le verbe, et ainsi, de s'exprimer. Par les traces que l'on laisse sur les murs, par les correspondances épistolaires, par les témoignages dans la presse et dans des ouvrages littéraires, par les ateliers d'écriture ; on dispose d'autant de biais pour s'autoriser à n'être pas que celui-ci, aujourd'hui, face à une

feuille blanche mais aussi celui d'hier, celui de demain, celui fantasmé, celui qu'on aurait pu être et celui qu'on a le droit de rêver être.

Catherine, de l'association le Courrier de Bovet, conseille souvent aux adhérents de mettre des images dans leurs courriers, d'évoquer des choses du quotidien, de parler d'art. Pourtant, elle reconnaît qu'elle ne sait pas si cela a un impact et souvent, dans leurs réponses, les détenus parlent d'eux, de leurs besoins, de leur quotidien. Une écriture du réel donc, mais une écriture qui tend à la reconnaissance de soi, de l'humain. Dans son mémoire, Cora



Uebelhart¹ relève la parole d'un adhérent de l'association : « C'est une nouvelle manière d'exister dans les yeux de quelqu'un d'extérieur, loin du regard que l'on porte sur lui à la prison ou du regard que porte sa famille sur lui ».

C'est ce que note également Annie Leclerc² lorsque qu'elle témoigne des ateliers d'écriture qu'elle a eu l'occasion d'animer en détention durant quinze ans : « L'important, c'est de pouvoir exister à travers ses forces vives sans ce statut de détenu qui vous colle à la peau, exprimer ce qu'il y a de plus précieux en soi, désir, sensibilité, émotion. "La prison est dans ma tête", dit l'un d'eux, les autres approuvent. C'est hors de cette prison qu'il faut tenter d'apprendre à vivre. » Elle ajoute, cependant : « Non, ce n'est pas d'évasion ni de chimères dont ils ont la plus grande soif, mais de retour chez soi, de descante en soi, de conciliation avec un soi jusqu'alors lui ou méprisé. »

C'est un constat que j'ai fait souvent aussi, lors des ateliers que j'ai pu animer. Plus que l'envie d'être ailleurs, c'est l'envie d'être soi qui se fait prégnante. L'expression d'une parole, de sa parole, le travail d'introspection. Là se jouent souvent les enjeux de l'écriture en milieu carcéral. On s'évade d'une image galvaudée pour prendre conscience de soi et porter sa voix plus largement qu'on ne le fait habituellement, en n'étant plus réduit au statut de détenu mais autorisé à se révéler comme individu. « J'écris pour exister », me disait un des participants à mes ateliers. J'écris pour exister.

Laurent Jacquat³ nuance : « Il faut continuer à s'évader pour pouvoir rester libre. Maintenant, il faut comprendre que l'évasion n'est pas qu'un fait divers. Pourquoi la personne s'évade-t-elle ? C'est cela qu'il faut comprendre. Pourquoi la personne essaie-t-elle d'échapper à quelque chose d'inhumain ? »

C'est à ce moment-là qu'on se demande si la pratique de la rédaction, l'exercice d'écriture n'a pas pour but – au-delà de se réveiller hors les murs – de s'évader de cette vision de soi tranquille, réductrice pour – enfin – se penser dans son enclôture. Pour rester humain.

Marie Boulier,
ancienne bénévole

1. « L'écriture comme moyen d'évasion », mémoire réalisé en 2012 dans le cadre d'une formation au Centre Suisse de Formation pour le Personnel Pénitentiaire.

2. Annie Leclerc, « À propos d'un atelier d'écriture en milieu carcéral », *Horizons philosophiques*, vol. 10, n° 2, 2006.

3. Laurent Jacquat, « Vue sur la prison », blog de L'Obs, 31 mai 2010, <http://laurentjacquat.blog.nouvelobs.com/archive/2010/05/31/passe-avec-uebelhart/>

De la confrontation : *Mise en scène d'un corps amoureux*

Mise en scène d'un corps amoureux

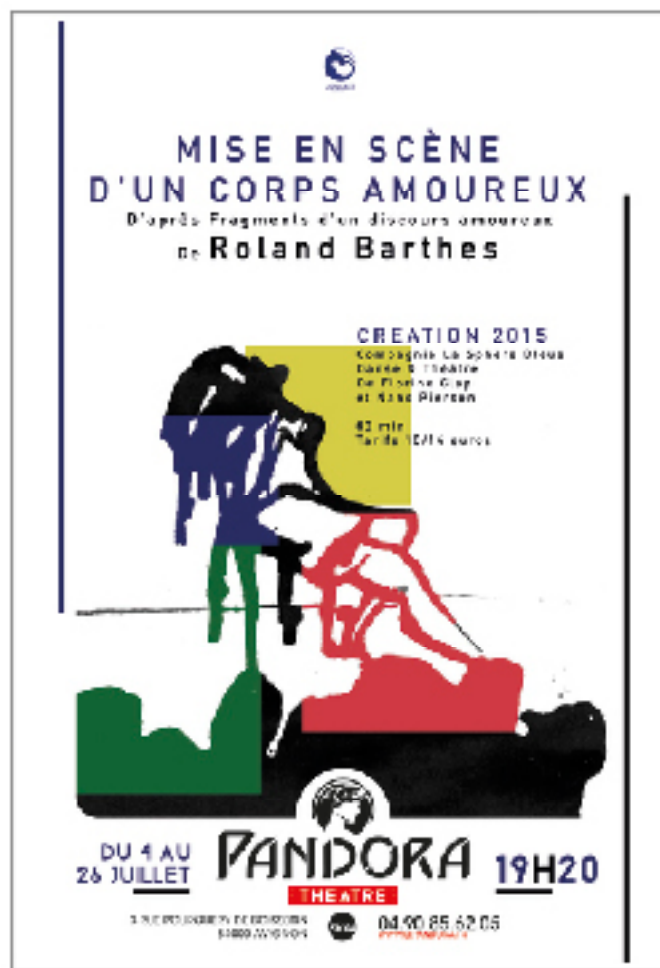
d'après *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes,

mise en scène [Florine Clap](#) et [Nans Pierson](#)

[Avignon, le Off – Pandora Théâtre](#)



*Critique écrite dans le cadre des ateliers d'écriture ouverts au public
partenariat Insensé / BNF – Maison Jean-Vilar,
Paru dans l'Insensé Scènes, août 2015*



D'Avignon à Avignon. Florine Clap a quitté la cité des Papes pour Paris mais elle revient au bercail avec la compagnie de la Sphère Bleue. Elle y présente une forme tout à fait originale autour du texte de Roland Barthes, les *Fragments d'un discours amoureux*. Quand le vent de fin de journée donne un souffle nouveau à la ville alanguie, il faut courir au Pandora et se laisser porter par la rencontre fiévreuse entre les corps mouvementés.

Le mouvement pour dire l'humain

Florine Clap parle de l'empreinte humaine, des traces qu'on laisse par le mouvement, de ces choses qui nous définissent, nous construisent, nous font. Dans son projet précédent, un film documentaire intitulé « Sous le pont d'Avignon », elle usait de longs travellings intercalés de plans fixes, pour marquer son désir de saisir un espace et en son cœur, l'autre, le vivant. Nans Pierson, lui, vient de la danse. Il traque également le geste. La saccade est constamment mise en exergue dans son travail. Il n'a pas peur de mélanger les genres, il se joue des codes pour mieux réinventer son art. C'est ce qu'il a fait pour *Nocturne* en 2012, pièce hybride liant tableaux théâtraux et danse, dans laquelle jouait déjà Anaïs Beluze. Au croisement du cinéma, de la danse, de la musique et du théâtre, au face à face du classique et du contemporain, Nans Pierson et Florine Clap se rencontrent et leurs univers se fondent pour créer une forme nouvelle et atypique, appuyée d'un texte de Roland Barthes.

Le projet n'est pas nouveau. Les deux créateurs avaient déjà travaillé sur une approche esthétique du rituel amoureux dans le cadre de « Senlis fait son festival ». L'évolution a suivi son cours et petit à petit, ils ont choisi d'ajouter les mots de Barthes à la performance et d'en faire une proposition à

l'occasion de la cinquantième édition du festival Off d'Avignon *Les Fragments d'un discours amoureux* est un texte difficile, déjà plusieurs fois mis en scène. Du théâtre d'Arnaud Churin aux lectures de Fabrice Lucchini, en passant par la caméra amoureuse de Xavier Dolan, de nombreuses approches avaient déjà été exploitées.

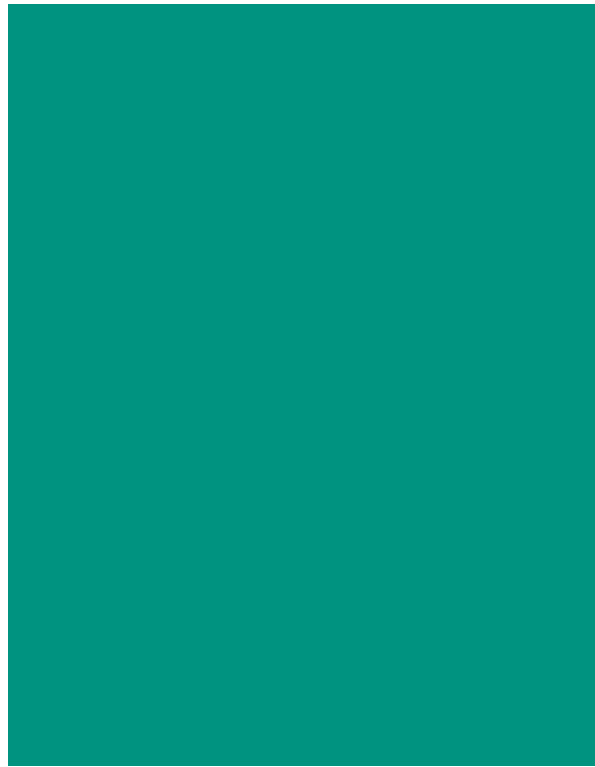
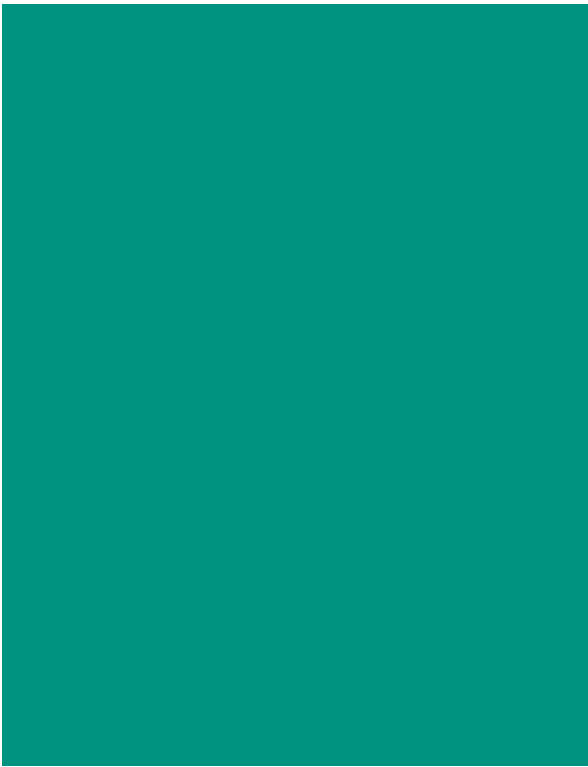
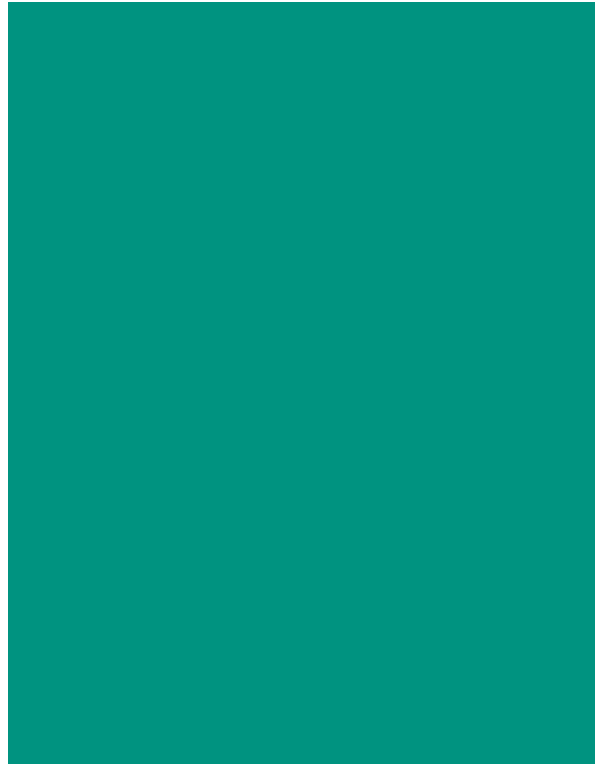
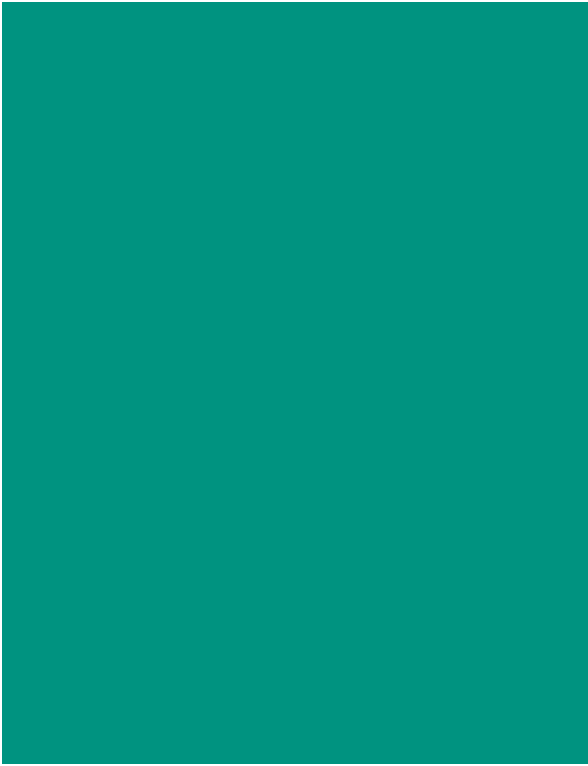
Cela n'arrête en rien la compagnie de la Sphère Bleue qui sait se renouveler et semble fuir avec délectation les poncifs. Plus que le sentiment amoureux, Clap et Pierson ont pris le parti de jouer avec l'état physique dans lequel transpose l'amour et comment nous composons avec. « Ces états sont le reflet de toute notre humanité » affirme la metteuse en scène et c'est en quoi elle revient à ses premières expérimentations, posant un regard sur ce qu'est l'humain. Inspirés par le déséquilibre, ils montent une pièce qui traite de l'opposition entre le corps et le langage, une heure de performance dérangement mais qui donne sens aux mots de Barthes « Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit »

Et tout n'est qu'obsession

Dans l'obscurité de la salle, des voix lisent un texte. Elles se croisent, se superposent, s'accrochent, elles mêlent diction et tonalités. Sur une scène à la scénographie minimaliste, trois comédiens se relaient. Rien n'est laissé au hasard : la veste rouge, la combinaison jaune, la robe bleue comme trois couleurs primaires ; les chapitres sélectionnés qui racontent le désir, la jalousie et l'abandon ; les corps vecteurs de l'émotion, désignés objets pour mieux rendre compte du rythme et la performance en trois fois trois temps, la parole – la danse et la parole – la danse. Des phrasés saccadés aux mouvements répétés, plus vite, plus fort, presque dans la violence comme si l'état d'amour n'était finalement que colère et désespérance. Le texte répété inlassablement et le bruit des membres qui se cherchent, cherchent mais ne rencontrent jamais que le vide ou les objets gisants dans le silence derrière les mots, derrière l'écho. Les souffles deviennent plus intenses et tout s'accélère dans la rengaine scandée, la même phrase dite une fois, deux fois, trois fois jusqu'à ce qu'on cesse de compter et qu'on ne se réfère plus qu'aux émotions brutes, véhiculées jusqu'à l'écoeurement. On dirait qu'il faut inscrire dans ces muscles en transe l'histoire de la souffrance qui découle de l'amour, garder la marque de ce qui a été aimé et laisse le corps à jamais transformé.

Au croisement de la parole et du corps

Florine Clap travaille sur la corrélation entre le corps et les mots. Quand les uns nomment les autres, quand les autres meurtrissent les uns, elle sait se positionner pour donner une juste place à chaque chose. La jeune femme utilise la répétition pour mieux asseoir le texte qu'elle a choisi et il y a quelque chose de fascinant dans ce rythme qui nous emporte, une percussion inattendue, une intensité troublante. Les performers quêtent le regard d'un autre sans fixer une seule fois le spectateur. Le vide prend toute son ampleur et étrangement, l'espace est empli, empli de solitude, empli de désespoir. C'est un cri viscéral jeté en pâture à l'indifférence. Ici, le corps semble le contour de l'absence, c'est une utilisation particulièrement pertinente du champ scénique. On regrette un peu les corps distants, automatisés quand on attendrait la fièvre, les peaux amoureuses, la langueur, le frisson qui prend racine dans la nuque et glisse jusqu'au pied, le cœur au rythme des scansion. Néanmoins, il y a autre chose qui nous sort du texte original, oubliant le travail linguistique et l'enjeu sémiologique. Il n'est plus question d'une vérité sur la rencontre des corps car au-delà des objets-corps trop lointains, il ne s'agit plus que de trouver sa voix. Quand l'autre n'existe plus, quand il n'y a pas de répondant, ce n'est plus du rapport à autrui qu'il s'agit mais d'introspection. Quelle est cette façon d'être soi, de se positionner, comment observer ses actes, ses failles, sa douleur et derrière les cris étouffés et les corps brutalisés, que veut dire exister ?



TRAVAUX UNIVERSITAIRES

DOCUMENTS COMPLETS SUR DEMANDE

Marie BOULIER

Projet de thèse

Le peuple haïtien dans sa représentation au cinéma : récits, formes, fabriques et politiques

direction : Didier Coureau

co-encadrement : Robert Bonamy

Résumé :

Partant du postulat que la fabrication des images contemporaines n'est pas dénuée de biais issus des héritages coloniaux, cette thèse aura pour objet un examen attentif de la représentation du peuple haïtien au cinéma, au regard des motifs qui composent son histoire sociale. Elle s'emploiera à mettre en tension les différents partis pris dans le traitement cinématographique d'une même société, prenant en compte, outre l'approche esthétique, le positionnement des cinéastes et le contexte englobant les conditions de fabrication et de diffusion des films. Elle sera nourrie pour ce faire par une littérature scientifique issue des récentes études décoloniales.



UNIVERSITÉ GRENOBLE-ALPES
UFR LLASIC
MASTER CRÉATION ARTISTIQUE

Déjouer les écueils d'une reproduction systémique de la grammaire cinématographique coloniale : l'exemple d'Haïti

mémoire de recherche

MASTER 2 CRÉATION ARTISTIQUE
mention études cinématographiques

présenté par Marie BOULIER
sous la direction de ROBERT BONAMY

septembre 2020

Résumé : En 1989, ma grand-mère effectue une visite de courtoisie, à Port-au-prince, en Haïti, où ma famille et moi sommes expatriés. Trente ans plus tard, je retrouve les vidéos amateur qu'elle y a tourné. J'y découvre des biais qui nourrissent de nombreuses questions sur les partis pris à engager lorsque l'on manie la caméra et sur les inévitables rapports d'oppression que nous avons intégrés comme norme. Dans ce mémoire je cherche, au travers d'un corpus de films contemporains, à mettre en lumière l'importance des enjeux géopolitiques de la fabrication des images et de leurs usages. Par l'analyse comparative d'un traitement différencié de la société haïtienne, je développe le postulat d'une reproduction systémique de la grammaire cinématographique coloniale.

L'IMAGE MANQUANTE
DANS CARRÉ 35, d'ERIC CARAVACA
prétexte à une étude fragmentaire

mémoire de recherche long
MASTER 1 CRÉATION ARTISTIQUE
mention études cinématographiques

présenté par Marie BOULIER

sous la direction de Didier COUREAU

septembre 2018

Résumé : Fabriquer des trous de mémoire, c'est faire abstraction d'un « ça-a-été » pour reprendre l'expression de Roland Barthes. Ainsi, dans la famille d'Eric Caravaca, il n'existe aucune photographie attestant de l'existence de Christine, sa sœur aînée, décédée en bas âge avant la propre naissance du cinéaste. Dans ce mémoire, nous avons tenté de comprendre comment, au travers d'un processus de création filmique, l'on pouvait répondre à cette question de l'absence. Notre postulat était le suivant : en utilisant un foisonnant matériau - images d'archives historiques, entretiens filmés, films familiaux en super 8, documents administratifs - le réalisateur tentait de faire apparaître, par contraste, l'image de sa sœur et de se saisir ainsi de l'histoire familiale.

CONCOURS

CONCOURS DE LA NOUVELLE SUR LE THÈME « AILLEURS »

POUR *LES VAGUES QUI NOUS ROULENT*,

LAURÉATE CONCOURS CROUS 2014 :

- 1ER PRIX, CONCOURS RÉGIONAL, CROUS DE MONTPELLIER
- DANS LES 10 PREMIERS, SANS CLASSEMENT, CONCOURS NATIONAL

– TEXTE SÉLECTIONNÉ POUR PUBLICATION DANS UN RECUEIL, DIFFUSÉ À L'ÉCHELLE NATIONALE ; TEXTE ENTIER SUR DEMANDE –

Les vagues qui nous roulent

Lundi.

« Pile, l'Algérie, les vignes, les épaules nues sous le soleil brûlant, les guitares sèches, la montagne et puis la mer à perte de vue, les grandes esplanades et les maisons aux façades ocre, les pieds teints par le sable rouge, peut-être un emploi de secrétaire, repartir de rien mais être libre, être libre. Face, épouser Paul. »

Assise sur le parapet qui surplombe le port de Sète, elle observe avec délectation le manège des bateaux qui se croisent et se décroisent au rythme des pêches. Ses pieds battent une mesure imaginaire contre le muret de pierre, tandis que ses doigts serrent nerveusement la piécette d'argent. Elle se voudrait mesurée mais garde la fougue enfantine, l'impétuosité propre aux filles de seize ans. Elle ne parvient pas, comme sa mère, à garder chignon serré et lèvres closes, ses cheveux d'or volent dans le souffle du mistral, sa bouche entrouverte est un appel à la vie, son cœur bat la chamade pour un oui pour un non, oh comme il est dur de renoncer aux rêves d'autrefois. Ce mariage, c'est elle qui l'a souhaité, pourtant, contre l'avis de sa mère et de Paul qui trouvaient la noce un peu précoce. Tous deux auraient préféré attendre quelques années, que la guerre soit loin derrière, que les souvenirs sombres de ces cinq années éprouvantes commencent à s'atténuer. Elle a tenu bon et le demi-sourire sous la moustache blonde de son amoureux lorsqu'il dit « *ce que femme veut...* » c'est sa petite victoire, sa façon à elle de contrôler une vie qu'elle sent lui échapper depuis quelques mois. Il n'est plus question de courir dans les rues pavées avec les gamins du quartier, voilà qu'il faut désormais tirer les cheveux haut sur le crâne et y glisser des épingles douloureuses, voilà qu'il faut cambrer la taille, tenir la tête droite, serrer les jambes sous la jupe du tailleur, baisser les yeux.

WEB

INSTAGRAM

Il s'agit d'un compte intitulé **MarieLucarne** sur lequel je publie, depuis **2017** un récit d'autofiction. Le contenu est plutôt orienté **Lifestyle**, **Famille**, un petit peu **culturel** aussi. J'y partage des photographies et des textes, de façon assez irrégulière mais néanmoins constante.



marielucarne

Modifier profil



713 publications

2 170 abonnés

223 abonnements

Marie 🌿

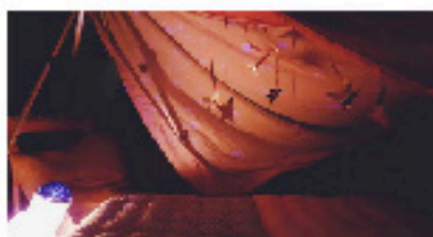
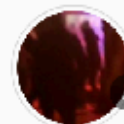
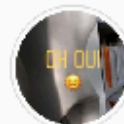
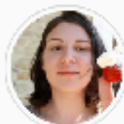
[Nous sommes des fragilités]

La vie floue, en mouvement, remuante.

Thèse cinéma, féminisme & cafouillages

L'enfant-tigre, ed. Thierry Magnier, 2021

www.icionpeutapportersesbaisers.fr



INSTAGRAM

Depuis trois ans, une série est particulièrement appréciée : **#apprivoiserlété** ; du 21 juin au 1er jour de la rentrée des classes, je partage chaque jour quelques mots et une image autour du rapport doux-amer que j'entretiens avec cette saison, au début de laquelle je suis née.

Très replié sur lui-même au début, ce compte prend désormais un peu d'ampleur et s'étire autour d'une très chouette communauté, investie et solidaire, dont certain-e-s lecteur-ice-s accompagnent le personnage de MarieLucarne depuis mes premiers textes sur blogs dans les années 2010

Je n'accepte **aucun partenariat** sur ce compte. J'aime me garder une liberté éditoriale et une sincérité qui doit découler d'un vrai élan de partage. En revanche, il donne une idée de ce que je peux, aussi, produire sur d'autres supports et quelle est ma capacité à rassembler une communauté autour d'un sujet ou d'une thématique.

Quelques données indicatives – au 15 février 2021



Nombre
d'abonnés

2170



Nombre
de posts

713



Nombre
moyen
de likes

171



Taux
d'engagement

8.78%



Nombre
moyen
de
commentaires

20

