

# Pourquoi filmer le lieu où l'on vit ?

## 1. La genèse de la trilogie sur le Pays de Caux

« Il n'y a pas eu d'abord une idée de trilogie. L'ordre des films de la trilogie n'est pas la chronologie de la réalisation des trois films. Le premier film, *Paysage imposé*, a été tourné après *Secteur 545*.

*Secteur 545* n'est pas un film prémédité, j'étais à la recherche d'un travail, on m'a indiqué une petite annonce, j'étais très tenté, j'ai répondu, je n'avais pas tout de suite l'idée de faire un film, bien que j'avais déjà réalisé des films courts sur le lieu de mon travail, chez des employeurs différents : un maraîcher, un horticulteur. Le désir de filmer les éleveurs est venu assez vite, mais très concrètement j'étais trop pris par mon travail, donc cela murissait mais assez lentement.

[...] J'ai demandé aux éleveurs s'ils accepteraient que je les filme, et le principe était de leur demander à tous, c'était une petite vingtaine d'éleveurs chez qui je passais. Il y en a deux qui ont refusé. Le seul élément vraiment fictionnel, c'est d'avoir provoqué la rencontre entre Jean-François et Cécile, la sculptrice. Cécile est une amie, quelqu'un avec qui je suis allé à l'école des Beaux Arts. Son travail, c'est exactement celui que l'on voit dans le film.

Ensuite, j'ai été invité à Yvetot où il y a une école d'art municipale qui est aussi une galerie d'art contemporain, qui organise chaque année des résidences et ils m'ont proposé d'en faire une. J'ai suggéré de demander au lycée agricole d'Yvetot s'ils étaient intéressés d'accueillir un artiste en résidence. Cela m'intéressait uniquement dans la mesure où c'était dans un lycée agricole, cela ne m'intéressait pas ailleurs. Je voulais retrouver les enfants des éleveurs, les voir dans un autre contexte que celui de la ferme chez leurs parents, de retrouver Jérôme notamment, que l'on voit à la fin du *Secteur*.

Pendant le tournage du *Paysage imposé*, qui pour moi était a priori un film sur la question du paysage et la difficile reconversion des agriculteurs en conservateurs du paysage, je me suis rendu compte que c'était a posteriori un film sur l'adolescence. A la même période, je passais chaque jour en allant au lycée devant un centre de gérontologie qui avait la particularité d'être dans un parc très beau, avec un château. Ce lieu m'avait toujours fasciné. L'idée qu'on

puisse vieillir et mourir dans les arbres... Depuis l'enfance, c'était un lieu complètement magique pour moi. Et puis en me rendant compte que c'était un film sur l'adolescence, j'ai pensé à une trilogie sur les trois âges, *Paysage Imposé* l'adolescence, *Secteur 545* les adultes, le travail, l'activité, *Maniquerville* la vieillesse. Ils sont faits tous les trois dans des conditions économiques complètement différentes. »

## **2. Filmer le lieu où l'on vit**

« Il y a un choix de vie avant un choix de cinéma. J'avais envie de vivre à la campagne, mais pas de vivre *auprès* des agriculteurs comme je l'avais vécu enfant – j'ai passé mon enfance à la campagne mais je ne suis pas issu du milieu agricole. Pour moi c'était un peu un temps perdu que j'avais vécu dans l'enfance, de ne pas vivre *avec* les paysans mais seulement *auprès*, j'avais un manque, un désir de rattraper ça. Après les Beaux Arts, mes amis sont partis à Paris, pour du travail ou pour être plus proches de là où les choses sont censées se passer, et je me suis dit « je vais d'abord vivre ce que j'ai envie de vivre et l'art après, ou en même temps ». Puis j'ai réussi à concilier les deux, à trouver un équilibre entre vivre avec les gens avec qui j'avais envie de vivre et continuer quand même une production artistique, plastique. La façon matériellement la plus commode – ce n'est pas un choix intellectuel – c'était de filmer là où je travaillais, puisqu'il fallait que je travaille et que le travail c'était le meilleur moyen de partager la vie avec les gens, surtout à la campagne.

Matériellement, les outils permettent de faire ça aujourd'hui. Je suis passé par une expérience un peu moins heureuse, qui était un film tourné en pellicule, où on me demandait de dire « Action ! » et « Coupez ! », j'ai absolument détesté ça, et puis j'ai pu tourner avec des petites caméras numériques, où j'étais au plus proche des gens, sans protocole. Maintenant tout se fait beaucoup plus artisanalement, on a la table de montage chez soi, c'est une manière de travailler qui me convient complètement, parce que les sujets de mes films sont la relation, l'intimité. Dans le *Secteur*, ça a été assez marrant comme expérience, parce je venais avec ces deux casquettes, j'étais autant le peseur que le cinéaste. J'ai vraiment le sentiment de l'avoir fait avec eux ce film là, je crois que c'est assez clair. Le couple qui apparaît dans le film suggérait des choix de mise en scène. Ce n'était pas la première fois, j'avais fait un petit film, *Une Saison*, avec un employeur qui cultive de l'endive, ça a été un travail extrêmement dur, une relation très compliquée, violente et de séduction, un peu sadomasochiste, avec un contexte incroyable, une plaine isolée, froide, dangereuse. Ce qui est très différent sur *Secteur* c'est le nombre des éleveurs, cet éventail de personnes-personnages, c'est excitant d'emblée de pouvoir atteindre plusieurs personnes. »

## **3. Le choix du noir et blanc : s'approcher du dessin**

« J'avais très envie de rester prêt d'une autre pratique, celle du dessin, que j'aime, que j'essaie de continuer, que j'ai un peu perdue

depuis que je fais des films, j'ai l'impression qu'il y a eu un glissement. Mais ces trois films, on peut les voir comme des dessins. Vous allez me dire, le dessin c'est pas forcément le noir et blanc, mais ma pratique personnelle du dessin est réduite au minimum, un crayon noir et une feuille blanche, c'est assez proche de l'écriture aussi. Je voulais faire des dessins, ce sont presque aussi des dessins. Dans *Paysage Imposé*, j'ai joué beaucoup avec des repentirs, j'ai gardé des choses au montage, il y a des moments qui s'effacent, comme on efface un trait à la gomme, utiliser la caméra comme un crayon. C'est l'une des raisons. Après, j'ai voulu garder cette cohérence des trois films de la trilogie. Sauf que le troisième posait plus de questions, le centre de gérontologie en noir et blanc, dans l'idée c'était un peu dur, ça pouvait rajouter quelque chose comme de la nostalgie. Je ne savais pas très bien, la question s'est posée. Je me gardais l'option de la couleur. En tout cas, les films n'ont pas été tournés en noir et blanc. »

[...] Il y a des éléments concrets qui confirmaient qu'il fallait que ce soit le noir et blanc : le lait dans *Secteur 545*, la cuisson des bustes noirs de Cécile, les salles de traite aussi. C'est la première chose que j'ai imaginée filmer de façon un peu systématique: un cadre fixe dans la salle de traite, c'était en noir et blanc d'emblée. Puis les autres films ont amené des éléments comme ça, qui confirmaient, comme la neige dans *Paysage Imposé*, la mort dans *Maniquerville*, où le blanc là aussi s'est complètement imposé. Et puis il y a d'autres choses aussi, plus justificatives, comme la laideur des couleurs dans le centre de gérontologie, c'est effrayant, c'est d'une violence sociale terrible, je n'avais pas envie de garder cette crudité, cette inattention à la couleur dans la réalité. »

#### **4. Nouer la vie et le cinéma**

« *Secteur 545* n'est pas un film très écrit. Il s'est beaucoup écrit au fur et à mesure. La question philosophique que je pose sur l'homme et l'animal, n'advient quasiment qu'au moment où c'est monté dans le film. Toutes les choses sont arrivées petit à petit. L'idée c'était de rester au plus proche de la réalité.

Je filmais pendant mon temps de travail donc c'était compliqué. Par contre, le montage s'est fait avec un monteur, ce qui a été un apport très précieux et nécessaire. Ça rejoint la question « pourquoi tourner là où l'on vit ? », parce que le monteur habitait, habite toujours, au milieu du *Secteur 545*, à quelques kilomètres de chez moi, donc je partais peser et filmer, après le petit déjeuner je passais chez lui, on montait ensemble, je repartais pour aller peser et je rentrais chez moi. Dans tous les films, il y a un moment où s'alternent tournage et montage puisque les films pour moi s'écrivent au montage. Et même si les films sont très écrits comme *Maniquerville* - il y a eu des co-scénaristes, Marie Vermillard et Cyril Neyrat - au montage, c'est comme si rien n'avait été écrit, et on est revenus à une alternance tournage-montage que j'adore : tourner en conséquence de ce qui manque au montage ou de ce dont on a besoin. Pour moi c'est un processus plus artisanal et plus proche de la vie.

Ça a été encore plus heureux et plus simple sur le montage de *Maniquerville*, que j'ai monté avec Ariane Doublet qui habite le même village, elle venait travailler à pied, moi je préparais à manger pendant qu'elle montait, on faisait une pause pour descendre à la mer prendre un bain. Ça paraît peut-être anecdotique et anodin, mais pour moi, pour faire un film, ça ne l'est pas du tout. Je n'envisage pas de faire un film détaché de mon quotidien, absolument pas. C'est ce qui m'intéresse chez les gens que je filme ; le mien m'intéresse aussi, pas de la même manière, mais, je n'ai pas envie de faire des films qui soient complètement différents que de faire du jardin ou de récolter du miel. »

« J'ai voulu reproduire avec *Maniquerville* ce qui pourrait presque paraître du coup comme un système. C'était travailler à Maniquerville. Sur la côte normande, j'ai travaillé avec des adultes handicapés mentaux où j'ai animé un atelier de dessin, ça a été une expérience merveilleuse, je n'ai jamais appris autant en dessin qu'à ce moment là, j'ai appris bien plus que pendant cinq ans aux Beaux Arts, j'ai été ébloui. Et puis eux, je leur ai vraiment donné la possibilité de dessiner, ça n'était pas du tout évident. Après, j'ai voulu continuer, je suis allé voir une dizaine de centres qui accueillent des handicapés, jeunes, enfants, vieux etc, des établissements de la ligue havraise pour l'aide aux handicapés, et puis tout le monde était enthousiaste mais finissait par dire qu'il n'y avait pas de budget. Je suis passé à autre chose.

A Maniquerville, je me suis dit que je pourrais peut-être essayer de retrouver ça et d'envisager du dessin, de l'écriture, mais à la différence de *Secteur 545*, je savais que c'était pour faire un film, je pensais que ça serait mieux si en même temps que de faire un film j'avais un statut d'animateur. Quand je suis allé au centre pour proposer ça, j'ai d'emblée proposer les deux choses. « J'aimerais avoir un poste d'animateur, et j'aimerais y faire un film ». J'ai appris deux choses : d'abord qu'ils n'avaient pas d'argent pour un poste d'animateur et puis que le centre allait déménager, ça c'était vraiment terrible. Faire le film devenait une urgence car le lieu était idéal, merveilleux. J'ai animé quand même un atelier de cinéma pendant un an. Je montrais des films aux résidents, à certains résidents – il y en a cent vingt, j'avais un groupe d'une vingtaine de personnes. Je montrais des films soit que j'aimais, soit que je ne connaissais pas et que je découvrais avec eux et on tentait d'en parler ensuite. J'ai fait ça pendant six mois, puis j'ai commencé à filmer à l'intérieur et s'est constitué un petit groupe que l'on retrouve dans le film. »

## **5. Filmer le monde paysan : le travail et le temps**

« Ce dont je voulais rendre compte dans *Secteur 545*, c'était de la répétition et de la durée du travail, celui des éleveurs de la traite. On oublie que c'est quand même matin et soir, tous les jours, toute la semaine, tous les week-end, toute l'année. Le plus tôt c'est 5h30, vous entendez l'éleveur appuyer sur la machine qui se met en route alors que chez le couple avec les chats, ça démarre deux heures

après, à 9h du matin. C'est très divers. Je voulais rendre compte de cette réalité. Et puis il y a le travail de Cécile, qui fait poser les gens. Tous les moments de la fiction gardent ce rythme de lenteur... je ne sais pas si on peut parler de lenteur à vrai dire, je ne sais pas si on a un sentiment de lenteur...

[...] Sur la question de la modernité et du productivisme, j'ai beaucoup montré ce film dans des lycées agricoles, des petites salles en milieu rural, et c'est arrivé pas mal de fois que l'on me reproche de montrer les choses avec de la nostalgie ou des choses vieillissantes. C'était très troublant parce que d'une part, je n'avais pas choisi les fermes, je n'avais pas fait de casting. Je n'avais fait aucun choix. Ça voulait dire que des gens, parfois des agriculteurs, avaient envie que l'on montre de l'agriculture une image beaucoup plus moderne. Souvent je leur renvoyais la question : « c'est quoi pour vous la modernité ? ». Pour moi, la modernité c'est le couple avec ses chats, qui prend son temps.

[...] On filme toujours la disparition, je ne filme pas sans en être conscient . C'est l'histoire du cinéma. C'est peut-être renforcé dans ce film mais les premières images, c'était d'emblée filmer quelque chose qui allait disparaître. C'est incroyable de ce point de vue le cinéma.

## **6. Documentaire ou fiction ?**

« C'est vraiment pour simplifier lorsqu'on parle de documentaire et de fiction, ce sont des notions un peu vaines, je ne me sens pas plus à l'aise dans l'une que dans l'autre, ce qui m'intéresse c'est de faire des films, du cinéma. Il y a du cinéma dans le documentaire, dans la fiction aussi. Ce qui me plaît c'est de jouer avec ça. Parfois la partie fictionnelle de mes films est presque excessivement fictionnelle. Je voulais jouer sur les limites, c'est ça « l'enjeu » du film. Je crois vraiment que ce qui est intéressant dans les limites, c'est qu'il y a de la fiction dans les parties que l'on appellerait documentaires et du documentaire dans les parties que l'on appellerait fictions. Ce sont ces moments qui m'intéressent le plus. Cécile, qui est la sculptrice, a priori la moins fictionnelle, son travail est filmé de façon documentaire, il y a des moments où elle joue et des moments où, quand ils parlent de leur mère, ce n'est pas écrit. Là on est complètement dans le documentaire. »