

## « Journalisme et création documentaire : des écritures en quête du Réel »

Mercredi 30 juin 2021, de 15h à 18h à la Scam.

### **Modérateur : Olivier Daunizeau**

Depuis 2008, Olivier Daunizeau a produit une quinzaine de documentaires pour la télévision et le cinéma. En 2011, il a coordonné le fonds de soutien cinéma audiovisuel de la région Aquitaine.

Olivier Daunizeau est aujourd'hui script-doctor, consultant pour la Maison du Film, tuteur d'écriture pour la Scam et président de l'association Écritures Documentaires, qui structure, au niveau national, les métiers de la scénarisation et du conseil à l'écriture documentaire. Il encadre par ailleurs avec Audrey Gloaguen une formation « De l'enquête à la quête, Écrire un documentaire ».

Enfin, depuis 2019, il poursuit son activité de producteur au sein de l'équipe des Films du Continent, à Abidjan, et partage son temps entre la Côte d'Ivoire et la France.

### **Invitées / Invités**

#### **Delphine Deloget**

Delphine Deloget est réalisatrice. Ses documentaires ont été sélectionnés et primés dans de nombreux festivals en France et à l'étranger (Prix du Jury au festival de Pesaro en Italie, Prix regard neuf à Vision du réel, Grand prix au festival Primed, meilleur documentaire au New York film festival, sélection ACID à Cannes, Doclisboa,...).

Lauréate du prix Albert Londres, Delphine Deloget travaille également sur des projets de fiction. Ses deux courts métrages ont obtenu le prix qualité du CNC, et le dernier, *Tigre*, a été sélectionné et primé dans divers festivals (Berlinale 2019, prix Canal plus au festival de Clermont-Ferrand, prix du meilleur court métrage au festival de cinéma de Moscou, ...).

#### **Stéphanie Gillard**

Après un master de droit, Stéphanie Gillard intègre l'ENSAV (École Nationale Supérieure d'audiovisuel) à Toulouse.

Elle travaille ensuite comme assistante réalisation et production avec Les Films à Lou, Agat films ou Maïa Films et comme chargée de production à la Ménagerie, studio d'animation à Toulouse. Elle produit et réalise son premier film *Une histoire de ballon*, sur la rencontre de la tradition orale et du football en Afrique qui est diffusé sur ARTE et obtient une étoile de la Scam.

Les documentaires de Stéphanie Gillard ont été sélectionnés et primés dans de nombreux festivals en France et à l'étranger (Festival du Film Panafricain, Cannes 2009, Tribecq Film Festival, festival du film d'Angoulême, Dublin French Film Festival, Hoffenheim Film festival, Yokohama Film festival, ...).

#### **Jean-Robert Viallet**

Jean-Robert Viallet a reçu le prix Albert Londres en 2010 pour sa trilogie *La mise à mort du travail* une immersion au cœur de grands groupes mondialisés. Son travail s'intéresse aux zones grises des pouvoirs, aux fractures de la société contemporaine et à la question environnementale.

Il a travaillé sur le business des camps de redressement pour adolescents aux États-Unis (*Les enfants perdus de Tranquility Bay*), sur le trafic d'armes international (*Une femme à*

*abattre*). Il s'est intéressé aux liaisons dangereuses entre vendeurs d'armes et partis politiques français dans une série documentaire en six épisodes.

Après un film au cœur de la France des marges et des oubliés de l'économie globale (*La France en face*), il cosigne avec Alice Odiot un diptyque sur deux familles confrontées à la justice (*Jusqu'à ce que la mort nous sépare*, *Le mauvais œil*). Il réalise ensuite une enquête mondiale sur la marchandisation de l'enseignement supérieur (*Étudiants : l'avenir à crédit*).

En 2019, il termine *L'homme a mangé la terre*, une fresque toute archives qui raconte une contre-histoire du progrès. *Des hommes*, son dernier film coréalisé avec Alice Odiot, long-métrage documentaire sélectionné à l'ACID-CANNES 2019, est sorti en salle en février 2019.

### **Yamina Zoutat**

Passionnée par les faits divers dès l'enfance, Yamina Zoutat a d'abord exercé le métier de chroniqueuse judiciaire pour la télévision pendant plus de dix ans. Selon ses dires, les procès criminels ont été son « école de cinéma ».

*Les Lessiveuses*, son premier film, consacré aux mères qui lavent le linge de leur fils condamné à la prison à perpétuité, donne naissance à un opéra contemporain dont elle écrit le livret et réalise la création vidéo pour la scène. À Paris, l'opéra est chanté et joué à La Maison des Métallos.

*Retour au Palais*, son premier long-métrage, exploration souterraine du Palais de Justice de Paris sur l'île de la Cité à la veille de son déménagement, remporte le Sesterce d'Argent en compétition internationale au festival Visions du Réel à Nyon en 2017 et sort en salles, distribué par Shellac.

Ses films voyagent. Mostra São Paulo, DocBsAs Buenos Aires, Roumanie, Québec, Bénin...

**Note de synthèse :** Laureline Amanieux, autrice.

## **Présentation de la rencontre**

**Lise Roure**, responsable de l'aide à la création et des dotations de Brouillon d'un rêve à la Scam, souhaite la bienvenue au public. Elle partage son émotion à reprendre ces rencontres autour du documentaire, en public, dans cette salle de projection de la Scam, en partenariat avec le CNC. La rencontre est par ailleurs filmée et visible sur les pages Facebook de la Scam et du CNC, et sur le site de la Scam.

Elle rappelle que la Scam (Société Civile des Auteur·rices Multimédia), organisme de gestion collective, rassemble 49 000 auteurs et autrices appartenant à toutes les disciplines du réel. La Scam, par son action culturelle, soutient l'écriture de projets à travers les bourses « Brouillon d'un rêve » qui existent toutes les écritures du Réel (8 disciplines en tout). C'est donc le cas pour le documentaire journalistique, le reportage ou grand reportage avec la bourse dédiée au journalisme, comme pour le documentaire « de création » de forme plus singulières et personnelles, même si cette dernière appellation, nous le verrons, demande beaucoup de nuances. Cette question du journalisme et de la création documentaire sera en effet une partie du sujet de la discussion d'aujourd'hui. Certains des auteurs et autrices invité·es, très expérimenté·es, croisent parfois ces deux disciplines, sont parfois à la frontière. Au cours de cette rencontre, ils partageront leur expérience, et la manière dont ils se définissent eux-mêmes, sans être enfermés dans une façon de faire, sans dogmatisme. Ce sera l'enjeu passionnant de ces rencontres, pensées pour un public de jeunes auteurs et autrices, parfois débutant·es, parfois hésitant·es à se lancer dans l'une ou l'autre de ces disciplines. Ce sera aussi l'occasion de poser

une réflexion autour de leur pratique, après le temps de la recherche, du travail et de la réalisation.

Lise Roure présente ensuite le modérateur Olivier Daunizeau, remercie toute l'équipe du CNC avec qui cette rencontre a été pensée, en particulier Fabienne Hanclot et Anne Tudoret. Elle invite le public présent dans la salle à poser leurs questions lors des temps d'échanges prévus au cours de la rencontre.

**Fabienne Hanclot** prend la parole à son tour. Elle est chef du service de la création au CNC, le Centre national du cinéma et de l'image animée, un service dirigé par Julien Neutres, directeur de la création, des territoires et des publics. Cette direction s'étend de la création émergente jusqu'à l'éducation à l'image. Le service comprend le fonds d'aide à l'innovation documentaire, géré par Marine Coatalem, ainsi que les différentes aides accueillant des documentaires : une aide dédiée à la webcréation, une autre intitulée Images de la diversité et une aide au court-métrage. Par ailleurs, un Pôle auteur a été développé avec l'arrivée d'une conseillère auteurs Perrine Vincent, qui s'occupe entre autres de la nouvelle aide « Parcours d'auteur », permettant de suivre les auteurs et autrices de leur émergence jusqu'à l'ensemble de leur œuvre aux côtés du bureau d'accueil des auteurs et des jeunes professionnels, géré par Anne Tudoret.

Fabienne Hanclot salue à cette occasion les Lauréats de l'Appel à projet « Jeunes sortis d'écoles », dont beaucoup avaient proposé des projets de documentaires, et qui regardent cette rencontre en ligne. Elle remercie la Scam et tous les intervenants. Elle précise que l'équipe du CNC sera à disposition pour répondre aussi aux questions du public après cette rencontre, et par ailleurs tout au long de l'année.

**Le modérateur Olivier Daunizeau** remercie à son tour les intervenants pour leur présence. Tous possèdent une expérience du journalisme, et réalisent du documentaire, et de la fiction pour certains. Lors de cette rencontre, ils échangeront autour de ce sujet délicat, confrontant le monde du documentaire et celui du journalisme, un sujet dont l'histoire est jalonnée de compagnonnages et de conflits. Il ne s'agira pas de définir de manière précise ces pratiques, mais de déterminer ce qui leur est commun et ce qui les oppose. Dans un premier temps, l'échange permettra de présenter le parcours de chaque invité, à partir d'extraits de leurs films, puis d'approfondir leurs démarches d'écriture et de réalisation en quête du Réel.

## **Première partie**

### **Stéphanie Gillard, à propos du long métrage documentaire *The Ride***

La bande-annonce de ce film est projeté : *Chaque hiver, une troupe de cavaliers Sioux traverse les grandes plaines du Dakota pour commémorer le massacre de leurs ancêtres à Wounded Knee. Sur ces terres qui ne leur appartiennent plus, les aînés tentent de transmettre aux plus jeunes leur culture, ou ce qu'il en reste. Un voyage dans le temps pour reconstruire une identité perdue qui confronte l'Amérique à sa propre histoire.*

**Olivier Daunizeau interroge Stéphanie Gillard** sur son parcours, et lui demande si elle a une expérience en journalisme.

**Stéphanie Gillard** : « J'ai une expérience en journalisme, en presse écrite, à travers un stage à *L'Indépendant* à Perpignan, puis pour le magazine de rock, *Best*. J'écrivais des critiques de films. Et par la suite, j'ai fait des articles sur des expositions et films documentaires pour la revue *Sciences Humaines*. »

Mais cette expérience en journalisme reste mineure. Stéphanie Gillard suit d'abord des études de droit, puis elle a travaillé comme assistante en réalisation et production, avant d'intégrer l'école de cinéma, L'ENSAV : « en fait, l'école ne me plaisait pas, je trouvais que je n'apprenais pas assez. J'ai cessé d'aller en cours en troisième année et je n'ai pas obtenu mon diplôme. J'ai commencé à écrire un premier film, que je n'ai pas fait. Puis, *Une histoire de ballon* que j'ai réalisé avec des copains de ma promotion, cette année-là. »

**Olivier Daunizeau :** « Tu as pris goût alors au documentaire ? »

**Stéphanie Gillard :** « Oui, mais je l'avais découvert un peu avant l'école de cinéma. Pendant mon master de DESS, en Droit, je pensais m'orienter vers la production ou le journalisme. Je croyais que le cinéma n'était pas pour moi, et que je n'arriverais pas à en vivre. En stage de DESS, j'ai été assistante réalisatrice pour un documentaire. J'ai découvert cet univers. J'ai compris qu'il y avait un autre moyen de faire des films, davantage à ma portée, moins angoissant, car je ne pourrais pas travailler avec une équipe de vingt-cinq personnes sous ma direction, comme en cinéma. Et le documentaire donne la possibilité de rencontrer des personnes à qui je n'ose pas parler en temps ordinaire. Avoir le prétexte de faire un film sur eux facilite la rencontre. Puis, l'école de cinéma a confirmé mon intérêt. Je détestais travailler sur la fabrication d'une fiction ou d'un court-métrage, même si c'est le cinéma que je préfère regarder. D'où le choix du documentaire. »

**Olivier Daunizeau :** « Par rapport à ton film, *The Ride*, comment le sujet est venu ? »

**Stéphanie Gillard :** « Pour l'ensemble de mes films, il s'agit toujours d'une conjonction d'idées. Le processus pour *The Ride* a duré deux à trois ans. Je voulais d'abord faire un film sur l'écrivain Jim Harrison, en suivant, à travers un documentaire, le parcours de ses personnages dans ses livres. C'est toujours une idée de voyage, une envie de rencontre avec les gens. Je n'arrivais pas à l'écrire, et dans ces cas-là, je repousse le moment de l'écriture en lisant beaucoup. Alors j'ai lu tous les livres de Jim Harrison ».

C'est un livre de photographies dont l'écrivain avait fait la préface qui déclenche l'idée du film, dédié à cette chevauchée en 1990, *On the Trail to Wounded Knee: The Big Foot Memorial Ride* : « J'ai trouvé ce que je voulais raconter. Dans les livres de Harrison, les personnages partent sans arrêt à la recherche de l'Histoire, en suivant une route à travers les États-Unis. C'est ce qui me plaît. Et les photographies montraient un contraste entre le présent et l'Histoire, des cavaliers Sioux en hiver, avec des bâtons et des plumes, comme au XIXe siècle, mais au milieu de voitures, de lignes à haute tension, avec des affaires de ski.... Ces images ont réuni les envies que je n'arrivais pas à bien formuler. C'est devenu limpide. J'ai cherché des informations, lu des articles. On était en 2009. J'ai vu que la chevauchée existait toujours. J'ai écrit aux journalistes de ces articles. Personne ne m'a répondu. J'ai trouvé le groupe Facebook de cette chevauchée avec un numéro de téléphone, j'ai appelé, j'ai expliqué que j'étais Française, que je souhaitais faire la chevauchée, même si je ne faisais pas de cheval. C'est ma méthode de travail : je rencontre toujours les gens en amont, sans caméra, car tant que je n'ai pas vécu une expérience, je ne sais pas s'il est possible d'en faire un film. On m'a répondu : « Oui, c'est le 14 décembre, à 19 heures... » J'y suis allée, sans savoir où je mettais les pieds. On m'a mis à cheval au bout de trois jours. Après, j'ai pris le temps de connaître les gens. J'y suis retournée plusieurs fois avant de réaliser le film. »

**Olivier Daunizeau :** « Justement, comment se passe cette préparation avant de tourner. Tu t'es mise à écrire même si tu n'aimes pas trop cela ? »

**Stéphanie Gillard** : « C'est le film que j'ai le plus écrit et réécrit. C'est la première fois que j'ai travaillé avec un consultant. J'ai obtenu la résidence d'écriture du Moulin d'Andé, j'avais une consultante, mais j'ai rencontré là-bas Boris Lojkine. On s'est très bien entendus. Le sujet lui a tellement parlé qu'il m'a aidé à écrire le film. J'ai vraiment changé mon écriture, à partir de ce film, alors qu'auparavant, je mettais peu de choses personnelles dedans, d'autant que mes films ne sont jamais à la première personne. Quand j'écrivais mes dossiers pour les aides à l'écriture, je recevais des retours des commissions documentaires me disant que c'était trop journalistique. Je ne comprenais pas, parce que mes films ne le sont pas du tout. Boris Lojkine m'a aidé à écrire davantage à la première personne, pour convaincre les lecteurs de commissions, même si je ne change rien à ma façon de réaliser.

Écrire m'aide avant tout à mettre mes idées au clair pour savoir ce qui sera pertinent ou non à filmer. Il y a deux écoles en documentaires, ceux qui tournent beaucoup et peuvent rapporter trois cents heures de rushes, et ceux qui tournent moins, mais qui écrivent avant, pour déterminer ce qu'il est important de filmer. Pour *The Ride*, j'ai dû rapporter soixante heures de rushes, c'est peu, mais c'était un film particulier. Il n'y avait que 15 jours de tournages, car je voulais rester dans le temps de la chevauchée. »

**Olivier Daunizeau demande alors à Stéphanie Gillard**, si elle garde de sa première expérience en journalisme une pratique pour ses films, peut-être dans le travail d'enquête. Stéphanie Gillard répond par la négative, car elle écrivait uniquement des critiques à l'époque, sur des expositions, des concerts, des films, des actualités. Elle ne faisait pas un travail d'enquête journalistique. Elle écrivait à partir d'un communiqué de presse ou d'un événement culturel. Néanmoins, ce travail lui a appris à rythmer ses phrases, à les raccourcir, à écrire davantage comme on parle. Et de son ancien parcours en droit, elle conserve une bonne connaissance des questions de droits en production, et du travail de producteur.

### **Jean-Robert Viallet, à propos du long métrage documentaire *Des hommes***

La bande-annonce de ce film, co-réalisé avec Alice Odier, est projetée : *25 jours en immersion dans la prison des Baumettes. 30 000 mètres carrés et 2000 détenus dont la moitié n'a pas 30 ans. Une prison qui raconte les destins brisés, les espoirs, la violence, la justice et les injustices de la vie. C'est une histoire avec ses cris et ses silences, un concentré d'humanité, leurs yeux dans les nôtres.*

**Olivier Daunizeau** : « Tu n'es pas journaliste à l'origine, mais tu l'es devenu d'une certaine manière. Tu as commencé dans le cinéma de fiction, en ayant envie de faire du documentaire. Peux-tu nous raconter ton parcours ? »

**Jean-Robert Viallet** revient sur sa découverte du cinéma documentaire, alors qu'il avait vingt ans, à une époque où il ne savait pas encore ce qu'il souhaitait faire dans sa vie. Un ami l'emmène alors au Festival « Cinéma du réel » à la BPI du Centre Pompidou : il voit une quarantaine de films, découvre les documentaristes Vittorio De Seta, Frederik Wiseman, Chris Marker... Un champ nouveau s'ouvre devant lui, et le désir de s'orienter vers la réalisation.

**Jean-Robert Viallet** : « Je ne savais pas comment m'y prendre, j'étais un peu punk et rebelle avant, je n'avais pas passé mon bac et n'avais pas accès aux écoles de cinéma. J'ai cherché un moyen d'apprendre par le biais de la technique. J'ai fini par intégrer des plateaux de fiction comme stagiaire, puis je suis passé second assistant caméra à l'image, puis premier assistant caméra. Pendant huit à dix ans, je progresse ainsi dans des équipes de fiction, au départ pour

des téléfilms, puis de beaux films, intéressants. J'apprends à tourner, et pendant cette période, je commence à filmer pour des documentaristes. »

En 2000, **Jean-Robert Viallet** fait l'image pour un film de Lars von Trier, *Dancer in the dark*, mais ensuite, il décide d'arrêter la fiction, et refuse de faire son film suivant, *Dogville*... même s'il réalise après coup que ce film marquera l'histoire du cinéma : « Mais mon idée fixe était de faire du documentaire. J'avais besoin d'une coupure radicale. J'ai réalisé un premier documentaire, sans financement ni producteur, avec des copains squatteurs dans les squats parisiens. Ensuite, tout s'est bien déroulé, progressivement. »

**Olivier Daunizeau** : « Tu as beaucoup de films à ton actif, notamment une trilogie sur *La Mise à mort du travail*, pour laquelle tu obtiendras le Prix Albert Londres. Tu es entré dans le monde du journalisme par ce biais. Alors que se passe-t-il après la réalisation de ton premier documentaire ? Est-ce que tu rentres dans ce monde professionnel du documentaire, avec ses codes, ses modes de financement, sa diffusion ? Rencontres-tu un producteur ? »

**Jean-Robert Viallet** raconte alors la réalisation de son film suivant, *Les Enfants perdus de Tranquility Bay* : « Après mon premier film, qui a peut-être été vu par quatre cents personnes, ce qui n'est déjà pas mal, j'ai cherché des histoires. Je viens de la fiction et les questions de narration m'intéressent. Je tombe par hasard sur un article dans la presse anglaise, au sujet d'enfants américains en Jamaïque, qui se retrouvent dans des maisons de correction, là-bas. Je fais des recherches, sans posséder une véritable expérience de l'enquête. Je demande de l'aide à un copain journaliste, Mathieu Verboud. On découvre l'histoire d'une boîte privée qui vend de la modification de comportements. On a fait alors tous deux un film à ce sujet, d'une heure et demie. Ce documentaire m'a inscrit dans la forme du film d'enquête. Même si je n'ai pas cherché ce positionnement, ma démarche de réalisateur se définit par ce qui me fait réagir intimement, émotionnellement, politiquement... Je me demande quelles histoires me bousculent, au point de les creuser et de traduire ce travail de recherches dans un film. »

**Jean-Robert Viallet** précise qu'après ce premier film d'enquête financé, il était plus facile de trouver des financements pour le film suivant : « Je me retrouve donc dans cette voie du film d'enquête, long, souvent de quatre-vingt-dix minutes, qui demande au moins deux années de réalisation. Ces projets croisent le travail de journalisme et des questions propres au documentaire : la narration, la manière de raconter, l'espace sensoriel du film... Je mélange naturellement ces disciplines, venant du monde de la fiction auparavant. Pour la série documentaire, *La Mise à mort du travail*, c'est une idée du producteur Christophe Nick, chez Yami 2, qui travaille à cette époque sur les zones de fracture de la société française. Il avait vu mes films précédents, notamment *Une femme à abattre*, sur une lanceuse d'alerte à Washington. Il souhaitait une immersion dans le monde du travail. Son idée m'intéressait beaucoup. »

**Jean-Robert Viallet** connaissait le monde de l'entreprise pour l'avoir découvert à ses débuts, lorsque ses stages ou emplois dans le monde du cinéma ne lui suffisaient pas pour gagner sa vie. Il réalisait alors des films de communication interne pour les entreprises en suivant des réunions de cadres ou de *team building*... Il en a retiré une connaissance du management en entreprise, une aisance aussi à évoluer dans ce cadre. Il accepte alors, pour cette trilogie documentaire, de s'immerger pendant deux ans au sein d'entreprises avec la journaliste Alice Odier.

Il obtient le prix Albert Londres pour cette série, un prix qui couronne chaque année les meilleurs grands reporters francophones : « Mais je ne m'étais jamais posé cette question d'être ou non un journaliste. Je me sentais plutôt frustré d'être un documentariste qui recourait à

l'enquête dans ses films, et en même temps j'aimais bien... À travers ce prix, j'étais reconnu comme un journaliste. Aussi. »

**Olivier Daunizeau** : « Tu ne fais pas des films à la première personne, mais tu nous as fait comprendre ce qui te touchait, c'est-à-dire des sujets politiques qui ne sont pas abordés en détail dans les médias, mais qui nécessitent, justement, ce travail d'enquêtes. »

**Jean-Robert Viallet** : « On a vu la bande-annonce du film *Des hommes*. Dans ce documentaire, il n'y a pas de travail journalistique. C'est un film sans analyses, sans volonté d'informer, sans commentaire off. On y montre la prison telle qu'elle est, c'est très brut. Mais en amont, on a procédé quand même à un travail de journalisme, par exemple pour réussir à pénétrer ce milieu. Il a fallu deux ans et demi pour convaincre l'administration pénitentiaire, ou le ministre de la Justice. On a fait six semaines de repérages avant les vingt-cinq jours en immersion. Ces compétences, les documentaristes et les journalistes les ont en commun.

Mais la question n'est pas tant ce que je suis, en tant qu'auteur, réalisateur ou cinéaste, ni où je me place, mais où se place mon histoire, quand je parle de la prison, ou de l'affaire Clearstream, quand je suis une lanceuse d'alerte qui a travaillé au FBI après le 11 septembre, ou que je retrouve ces enfants qui ont été torturés dans des camps de redressement américain... Quel langage sera le bon pour raconter cette histoire, une fois que je l'ai défrichée et comprise par l'enquête, par des rencontres ou par des informations ? Comment je la traduis ? Cela détermine aussi le choix de la diffusion : est-ce un film pertinent pour Arte, ou est-ce que je l'amène à l'avance sur recettes du CNC pour le cinéma, ou est-ce que je ne l'apporte à personne comme mon documentaire sur le squat, parce que c'était un film d'anarchiste qui devait se faire sans moyens ? Je me sens bien dans cette navigation permanente entre différents milieux qui se nourrissent, se répondent, sans avoir à trop me définir moi-même comme quelque chose d'arrêté. »

**Yamina Zoutat, à propos de son film documentaire *Les Lessiveuses*.**

Un extrait du début de ce film est projeté, le premier plan, que Yamina Zoutat décrit alors comme « le premier plan de ma vie ». Voici le synopsis du film : *Elles triaient, lavaient, étendaient, repassaient, parfumaient, pliaient, rangeaient et quand c'était fini, recommençaient. Toutes faisaient la lessive pour leurs fils en prison depuis des années. Je regardais le corps en creux du fils, le corps plein de la mère, la douceur et la violence qui passaient entre les deux.*

**Olivier Daunizeau** : « Tu as longtemps été chroniqueuse judiciaire. Peux-tu nous expliquer la différence avec le journalisme ? Dans le travail d'une chroniqueuse judiciaire, même s'il y a une enquête, ce n'est ni la même pratique ni la même production que celle du journaliste. Et pourquoi as-tu choisi de nous présenter ce premier plan de ton premier film ? Dans cet extrait, tu commences en effet à nous raconter une histoire. »

**Yamina Zoutat** : « J'ai choisi de montrer ce plan, parce qu'il est vital pour moi. Je souhaitais me présenter avec. Je viens d'une discipline journalistique, au sens strict, conditionnée par le média pour lequel je travaillais. Avant d'en venir au cinéma documentaire, j'étais salariée de la chaîne TF1. Je travaillais pour le formatage ultime, le journal de 20 heures, pendant douze ans. J'étais entrée par la toute petite porte dans cette chaîne, je faisais au départ les gardes de nuit. Puis, au sein de TF1, l'équipe a découvert ma qualité, celle de raconter un fait divers. Je suis

passionnée depuis l'enfance par le fait divers, c'est une source de récits inépuisable. J'en suis arrivée à m'occuper de la chronique judiciaire.

La chronique judiciaire consiste à rendre compte d'un procès au long cours. J'étais très jeune, j'avais un chef de service, nous allions souvent à deux assister aux procès. J'ai eu la chance de travailler pour une chaîne qui avait d'énormes moyens, qui a financé ma formation, à la manière d'un sponsor. J'ai tout appris avec ce travail. J'ai suivi de grands procès comme celui de Maurice Papon pour crime contre l'humanité, qui a représenté un an de ma vie professionnelle, l'affaire Marc Dutrou en Belgique, les procès de tueurs en série comme Guy Georges, Patrice Alègre. Je connais intimement la cour criminelle, pour y être restée des journées, des semaines, des mois face à l'accusé. C'était mon école du cinéma. Se joue là toute l'humanité. À rester assis sur ces bancs, on apprend la patience, l'écoute, à regarder les corps dans l'espace, une scénographie qui peut vous donner envie de trouver votre propre mise en scène. J'aurais pu y passer ma vie, parce que d'un procès à l'autre, c'est toujours nouveau, toujours différent. Je continue à m'y intéresser beaucoup, à m'y rendre avec des étudiants, car c'est très formateur. On apprend qui est l'autre, qui l'on est. On devrait tous aller aux assises ou aux comparutions immédiates.

Mais, il a fallu en sortir, à un moment donné, pour trouver mon propre mode d'expression. C'était de l'ordre de la survie. Autant le procès était passionnant à suivre, autant c'était la misère ce que j'en faisais pour le journal de 20 heures. Il a fallu trouver ma propre voix. J'ai changé de voie, parce que je suis devenue mère. Je suivais alors le procès d'Émile Louis, un tueur en série, tandis que je portais un bébé dans mon ventre. Pendant les trois semaines d'audience, je sentais mon bébé bouger. C'était le moment de s'en aller.

De cela est né mon premier film, financé avec les moyens du court-métrage de cinéma. Il dure quarante minutes. L'idée était de rencontrer les mères de criminels. Je me suis rendue à la maison d'arrêt de la santé à Paris, puis dans des centrales. J'ai découvert que la seule chose qu'on peut apporter à un détenu en France, c'est du linge propre. Les mères arrivent avec des cabas de linge propre et repartent avec le linge sale. C'est souvent la mère quand la peine est longue, car s'il y a une fiancée, une femme, une petite copine, souvent elle ne tient pas au long cours. La mère est toujours là, ou elle revient. Mon film interroge ce rapport mère-fils ; il est né en même temps que mon fils.

J'étais totalement démunie pour le faire, j'avais été rédactrice, et je n'avais jamais tenu une caméra. J'ai suivi une formation continue, l'atelier documentaire de la Fémis. La formation m'a permis de rencontrer des producteurs. Tous étaient intéressés par le projet ; j'ai eu la chance de pouvoir choisir. J'ai écouté la manière dont chacun saisisait mon projet. J'ai choisi celui avec qui le dialogue artistique me semblait possible. Ce premier court-métrage, j'ai mis quatre ans pour le faire, alors qu'en tant que chroniqueuse, je produisais un reportage par jour. J'ai tout appris, à chaque étape. J'avais demandé à mon producteur la meilleure équipe de tournage de Paris, car je ne savais pas tourner en plans. Effectivement, j'ai commencé à travailler avec un chef opérateur très expérimenté, on a passé du temps à préparer les tournages. La première fois qu'on a filmé des mères, je croyais vraiment avoir transmis ce que je voulais. Mais quand j'ai regardé les rushes, les images ne ressemblaient pas du tout à ce que j'imaginai. Il y avait trop d'écart avec ce que je rêvais de faire. »

**Yamina Zoutat** décide de filmer elle-même avec un camescope acheté pour la naissance de son fils, même si elle ne sait pas encore comment faire : « J'ai filmé ma mère faisant la lessive. J'ai compris alors la difficulté du chef opérateur : comment fabriquer un plan à partir d'une scène aussi banale, dans des intérieurs qui ne sont pas porteurs ? J'ai fait des plans, dont le tout premier, que vous avez vu dans l'extrait, dans le sous-sol du bâtiment collectif où habite ma mère. Les vêtements de mon fils tournent à l'intérieur de la machine. On me voit dans le reflet du hublot, c'est un accident, je ne m'en étais pas aperçue au tournage. Tout est né ainsi de gestes

maladroits, de questionnements, de réflexion sur la durée d'un plan par exemple, à quel moment on coupe la caméra. Les images étaient orange, pour la plupart, car je ne connaissais pas encore la balance des blancs. Je les ai apportées à mon producteur. Il a su voir que les cadres étaient là, que je devais tenir la caméra. Ce fut le début d'un processus de libération et d'émancipation extraordinaire.

Et puis s'est posée la question de la voix. Je sortais d'un formatage qui vous détruit. La voix off des journalistes à la télévision ou à la radio vous éloigne de qui vous êtes, au point que votre famille, vos proches, ne reconnaissent pas votre voix quand celle-ci passe à l'antenne. Comment l'on se débarrasse de ce formatage qui vous transforme ? J'ai suivi un processus de récupération, pour parvenir à la voix que vous avez entendue sur le plan, dans la narration en off. J'ai défait ce qu'on m'avait appris en télévision, j'ai désappris. Pour autant, aujourd'hui, je considère qu'il existe de vrais échanges entre les pratiques, et que mes douze années de chroniques judiciaires m'ont donné des appuis pour ma pratique actuelle. Je suis nourrie de cette première vie jusque dans les gestes les plus anti-cinématographiques, car on peut les retourner, on peut s'en emparer. Je crois en un dialogue entre ces pratiques. C'est ce qui nous enrichit et nous singularise, car on arrive chacun avec notre expérience antérieure. »

**Olivier Daunizeau** met alors l'accent sur la relation entre Yamina Zoutat et son producteur, une relation de confiance, d'appivoisement, tissée d'un film à l'autre, la réalisatrice ayant conservé le même producteur par la suite. Il s'agit de Richard Copans, co-fondateur des Films d'ici.

**Yamina Zoutat** : « Je considère qu'il fait partie de l'équipe de mes films. Le premier, je l'ai réalisé seule à l'image, au son aussi en grande partie, car je filmais dans les espaces intimes de ces mères, les salles de bain, les buanderies, les petits salons où elles repassent. Se trouver à trois en équipe, avec un chef opérateur et un ingénieur son, me rappelait trop le fonctionnement à TF1. Je trouvais que c'était prendre une position dominatrice, et d'une inégalité flagrante pour ces mères », la caméra étant « un outil d'une puissance redoutable ».

La caméra tenue par quelqu'un d'autre générerait aussi une forme de distance : « Les images du chef opérateur ne me plaisaient pas non plus, car j'avais l'impression d'une vitre posée entre ces mères et moi. Du coup, mon seul interlocuteur a été mon producteur. C'est une relation hyper personnelle, de l'ordre de la confiance. Un producteur peut mener le projet ailleurs que là où il devrait aller, en s'éloignant de vos intentions. J'ai découvert avec Richard Copans qu'on allait dans la même direction et qu'il m'emmenait même plus loin que ce que j'aurais fait avec mes compétences. On dialogue et on progresse ensemble d'un film à l'autre. Je travaille en ce moment à mon troisième film avec lui. »

### **Delphine Deloget, à propos de son film documentaire *L'homme qui cherchait son fils***

La bande-annonce est projetée de ce film diffusé dans la case *25 nuances de doc*, de France 2, et co-réalisé avec Stéphane Correa : *Il y a 10 ans, Wu a perdu son fils. L'enfant avait un an. Il a été kidnappé en pleine nuit. Persuadé que son fils a été vendu à une autre famille, Wu espère toujours le retrouver. À vélo, Wu parcourt la Chine défiant sans relâche l'indifférence et l'inaction de la société et des autorités chinoises.*

**Olivier Daunizeau** : « Est-ce que, comme pour Jean-Robert, les films viennent à toi parce que les sujets te touchent ? Ce ne sont pas non plus des films à la première personne. Et ce ne sont pas des histoires qui se passent près de chez toi. »

**Delphine Deloget :** « En effet, mes films se passent en général loin de chez moi. Mon premier film se déroule au Groënland, il m'a fallu deux ans pour le financer.

Les idées me viennent par des biais différents. Parfois je lis un article, parfois c'est une frustration née d'un film précédent, d'une thématique à développer, qui remue en moi un sentiment fort. Dans le cas de *L'homme qui cherchait son fils*, j'avais coréalisé un film avec Cécile Allegra sur la torture en Égypte. On avait filmé un jeune garçon cherchant un ami à travers Le Caire. Je trouvais intéressante cette dynamique cinématographique, c'était une narration forte sur la détermination. J'ai cherché des histoires à ce sujet, et je voulais tourner en Chine depuis longtemps. Ce pays attisait ma curiosité, je ne le connaissais pas du tout. Au départ, j'avais pensé filmer une autre histoire, celle d'un père qui cherchait des cadavres pour les familles dans un fleuve. Il y a beaucoup de suicidés en Chine, et il passait ses journées à sillonner le fleuve pour retrouver les corps. J'avais lu son histoire et j'étais interpellée par le fait que lui-même avait perdu son fils, noyé. Je m'étais dit : « avant, il y a un sujet, après il y a un film ». Je suis allée en Chine le rencontrer, en finançant mes premiers repérages. Puis, j'ai écrit un dossier. Tout cela a pris un an et demi. Mais au moment de tourner, il avait arrêté son travail, il était en chômage technique.

Je suis revenue alors à l'origine de mon désir de tourner en Chine, autour d'une quête impossible en lien avec la détermination. Je suis retournée là-bas et j'ai trouvé l'histoire de cet homme qui cherchait son fils depuis dix ans, un enfant kidnappé. Ce récit renvoie au sujet des kidnappings en Chine, suite à la politique de l'enfant unique : il y a une volonté des familles d'avoir un petit garçon. Ce père traverse la Chine à vélo depuis dix ans pour retrouver son fils. Je m'intéresse aussi à son histoire avec sa femme, à ce que cette quête a détruit en lui et dans sa famille. Pour autant, il ne s'agit pas d'un film sur les kidnappings d'enfants, même si j'ai mené un travail d'enquête en amont, et passé beaucoup de temps à échanger avec des journalistes. Dans un premier temps, j'ai cherché à traiter ce sujet, mais je n'y suis pas parvenue. Et puis, tourner en Chine, c'est très compliqué. Mais le film reste fidèle à l'intention originelle, même si l'histoire a changé en cours de route. »

**Olivier Daunizeau :** « Cette intention originelle, c'est ce que j'appelle la première émotion, ce qui te relie à ta quête. »

**Delphine Deloget :** « Oui, les « ratés » en documentaire nous forcent à revenir à la raison pour laquelle on voulait faire le film. Même quand nos films ne se racontent pas à la première personne, on est animé par quelque chose qui nous travaille. Par rapport à ce récit, je comprenais la douleur de chercher sans trouver, ce que cela peut casser ou mettre en mouvement chez lui. Ensuite, il faut prendre le temps de discuter avec la personne pour être d'accord sur le film qu'on fait avec elle. »

**Olivier Daunizeau :** « Cette part d'enquête, pour documenter, c'est en effet important. Tu ne peux pas rencontrer cet homme et ne rien savoir sur le contexte des kidnappings en Chine. »

**Delphine Deloget** précise le besoin en effet de ces recherches pour se sentir légitime par rapport au sujet, en particulier quand il concerne un pays lointain. L'enquête nourrit en amont sa pensée sur le film et rend son regard de réalisatrice plus pertinent.

**Olivier Daunizeau :** « Chemin faisant dans ce film, survient ce que j'appelle un « cadeau du réel », car ton personnage rencontre un jeune homme qui, de son côté, cherche ses parents. »

**Delphine Deloget :** « C'est lié aussi au travail d'enquête. Plus on maîtrise le territoire, même si la Chine, c'est compliqué, plus on se trouve là, au bon moment. Ce garçon, on l'avait

rencontré auparavant, on savait qu'il cherchait ses parents. Plus j'avance dans mon travail, plus j'aime la mise en scène. Je travaille, avec le personnage, les scènes qui me paraissent pertinentes pour raconter son histoire. Dans ce film, c'est un peu particulier, car on tourne sans autorisation, on se fait arrêter à chaque coin de rue. Par exemple, au moment où le personnage colle un avis de recherche dans la rue, il nous faut partir en courant dix secondes après, parce que quelqu'un a appelé la police pour signaler notre tournage. »

Une autre complication provient de la langue chinoise : « J'aime aussi tourner et ne pas comprendre ce qui se dit, même si je suis accompagnée d'un traducteur. » Or, le chinois est une langue circulaire, complexe. Il est difficile de percevoir les émotions des personnages. Dans une scène filmée au restaurant, un échange plutôt grave, « mon producteur avait l'impression que la femme du personnage rit, alors que c'est un sourire de gêne, peut-être à cause de la caméra. » En raison de toutes ces complexités pour le film, la solution était de travailler en avance les scènes.

**Olivier Daunizeau** : « Ce film-là, c'est un documentaire, mais tu fais aussi de la fiction. Cette pratique infuse ton travail de documentariste. »

**Delphine Deloget** : « Dans la bande-annonce de *L'homme qui cherchait son fils*, on voit cette scène où le personnage cherche de l'argent avant de reprendre sa quête, et là, techniquement, on est davantage dans le reportage, on se demande si l'on va filmer en direct ou pas. Le personnage nous a proposé de l'accompagner à une réunion sur son lieu de travail. En fait, lors de la réunion, on le voit avec ses collègues qui mettent des banderoles, puis qui séquestrent leur patron, parce qu'il n'a pas versé les salaires et l'on se retrouve dans la situation du journaliste de terrain. On a suivi le personnage, en mode reportage ; on a filmé la porte qui claque, les scènes sur le vif. Donc il y avait un cadre rigide, anticipé, dans le documentaire, mais tout ne se calcule pas non plus. J'aime beaucoup ainsi le documentaire qui réussit à importer des formes différentes. C'est moins ennuyeux. On casse des frontières dans le genre, pour travailler librement.

Pour revenir sur mon parcours, je n'ai pas fait d'école de journalisme. J'ai fait des études d'Histoire jusqu'en Maîtrise, sans savoir ce que je voulais faire. Mon père était marin, et un réalisateur avait fait un film sur lui. J'ai trouvé ce métier génial, de ne pas avoir de patron, d'être libre, de voyager. »

Delphine Deloget rencontre alors ce réalisateur qui l'encourage : « Puis, j'ai fait un DEES de réalisation documentaire à Poitiers. J'ai appris à tourner, monter, réaliser. On a tout de suite pu faire un film, j'ai adoré. Dès le départ, j'ai filmé et monté seule, et j'ai autoproduit mes premiers films. J'ai financé mes tournages en travaillant quelque temps dans une chaîne de sport du groupe TF1, ce qui m'a permis d'acheter un ordinateur et une caméra, et d'apprendre à monter vite. C'est important de parler de cette économie du documentaire, de ne pas s'engager dans des films sans gagner d'argent. Un documentaire représente un tel investissement de temps. Mon film en Chine, c'est deux ans et demi, trois ans, avant d'en finir la réalisation. Par ailleurs, j'aime réaliser des films d'archives aussi, ou des films courts. Je travaille en fiction. Je réponds à des commandes, ce qui me permet de gagner de l'argent, me donne d'autres idées, me met en lien avec le monde, les autres, sans rester toujours chez moi à écrire mes projets personnels ou attendre des financements. Cela me régénère aussi, j'ai besoin d'être dans la fabrication. »

**Olivier Daunizeau** : « Pour parler de *Voyage en Barbarie*, tu l'as coréalisé avec Cécile Allegra, qui a une formation de journaliste. Et vous avez reçu le prix Albert Londres pour ce film. »

**Delphine Deloget :** « J'avais fait un premier film avec des Érythréens à Calais. Je souhaitais réaliser un second film, beaucoup plus journalistique, un format de 26 minutes au sujet d'Érythréens torturés dans les camps du Sinaï. Mais ce projet n'a pas trouvé preneur, ni pour Envoyé spécial, ni ARTE reportage. Comme je suis tenace, on a décidé d'en faire un documentaire, dans une forme plus longue. »

**Olivier Daunizeau :** « Quelle est la part du journalisme et la part du cinéma alors dans ce projet ? »

**Delphine Deloget :** « Pour que ce documentaire existe, il fallait que le sujet marque différemment, alors qu'on m'avait plutôt conseillé d'accentuer la part de journalisme. Mais des images dures sur la torture, on en trouve déjà dans les journaux télévisés. Je voulais l'aborder autrement. On devait trouver un mix compliqué, intégrant nos recherches sur le sujet, et en même temps une forme hybride, sans commentaire off, pour que le film perdure. »

**Un membre du Public pose une question :** « Comment avez-vous convaincu ensuite un diffuseur pour que ce film existe ? »

**Delphine Deloget :** « Cécile Allegra a discuté avec la chaîne Public Sénat. Elle avait aussi rendez-vous avec Canal +, mais pour un format très journalistique, avec lequel je ne me sentais pas à l'aise, car j'avais l'impression que je trahirais la manière dont je souhaitais faire ce film. Public Sénat s'est engagé. Cécile avait déjà fait beaucoup de films, j'avais déjà réalisé, donc ils ne s'engageaient pas avec deux inconnues, mais le film n'était pas encore écrit. On ne savait pas ce qu'on pourrait filmer, si c'était possible de se rendre dans le Sinaï, ou qui serait d'accord pour témoigner.

C'est toute la difficulté. On nous demande de vendre des projets, d'écrire des dossiers, mais on ne sait pas toujours ce qu'on pourra filmer. On apprend à raconter ce qu'on veut faire, alors que le film se réécrit souvent en tournage. La télévision a besoin de savoir quel produit elle achète, quel contenu il y aura. Il fallait une force de conviction que Cécile avait davantage que moi.

C'est plus simple aujourd'hui de réaliser pour ces chaînes, qui paraissent petites, mais qui offrent beaucoup plus de liberté, même s'il y a moins de financement. Le budget de ce film était d'environ 50 000 euros. C'est tenable, car je tourne, je monte, je pars seule parfois, et j'avais déjà de premières images à compte d'auteur. »

**Un membre du Public :** « Pour Stéphanie Gillard et Yamina Zoutat, j'ai une question sur le rapport à la mémoire. Quelles sont vos ficelles pour raconter le passé dans le présent, pour rendre visible quelque chose qui n'existe que dans le discours ? Et j'ai une deuxième question sur la traduction, pour les films de Delphine Deloget et Stéphanie Gillard : quel dispositif mettez-vous en place pour capter le réel, les échanges, les émotions, quand vous ne comprenez pas forcément tout ce qui se dit en tournage ? »

**Stéphanie Gillard :** « Concernant la langue, pour *The Ride*, je parle couramment anglais et mon équipe parlait aussi anglais. C'est important pour moi de travailler avec un chef opérateur qui écoute ce qui se dit. J'ai aussi supervisé le sous-titrage que j'ai corrigé, parce que je connaissais toutes les subtilités des modes d'expression de mes personnages. J'ai une autre expérience au Mali, chez les Touaregs, mais quelqu'un faisait l'interprétariat, et j'ai gardé ses propos au montage. Au Cameroun, on s'était posé la question d'entendre du français ou le dialecte local dans le cas d'une femme qui parlait les deux langues.

Par rapport à la mémoire, c'est le sujet dans *The Ride*, mais en partie aussi pour *Une histoire de ballon*. Concernant *The Ride*, je me suis posé beaucoup de questions. J'étais une Française, qui se rend parmi le peuple Sioux pour réaliser un film sur eux. Mais c'était encore une blanche qui partait faire un film sur les Sioux. Je n'ai jamais vu un film sur les Indiens dans lequel ils racontent leur propre histoire ; les historiens blancs s'en chargent toujours. Je ne voulais pas cela. Un des ressorts de *The Ride*, c'est qu'ils racontent l'histoire. Et eux-mêmes ne connaissent pas bien leur Histoire, ce qui montre aussi le processus d'acculturation vécu par ces peuples-là aux Etats-Unis.

Dans ma pratique, de film en film, je fais de moins en moins d'interviews. Si j'en fais, c'est en situation, quand les gens sont en train de faire autre chose. On a ainsi l'impression qu'ils ne sont pas interviewés. Souvent, ils sont plusieurs, on peut avoir le sentiment qu'ils racontent pour les autres personnes autour d'eux. Quand je fais des interviews frontales, je ne les garde qu'en off, sans voir la personne à l'image, sinon je trouve le procédé artificiel. »

**Un membre du Public :** « Je pensais notamment à un procès, comme le procès Papon, où des historiens ont été convoqués. L'historien Marc-Olivier Baruch a participé à un documentaire sur la question. Yamina Zoutat, comment avez-vous développé, par vos propres moyens, des histoires en rapport avec une mémoire qui n'est pas forcément visible ? Par la narration, par le discours ou par d'autres dispositifs ? »

**Yamina Zoutat :** « J'aime beaucoup votre question, c'est au cœur du cinéma. Le cinéma, c'est l'art de l'invisible. Le passé ou la mémoire font partie de ce qui peut apparaître, y compris dans des images d'aujourd'hui. Je crée mes images, je n'ai jamais recours aux archives, contrairement au journal télévisé qui en utilise parfois. Dans le présent, on trouve aussi du passé. Dans mes films, il y a, chaque fois, les présents et les absents, les vivants et les morts.

Comment faire affleurer une mémoire, un souvenir ? Pour moi, c'est en tenant la caméra. Un grand cinéaste, Jonas Mekas, disparu récemment, était un exilé lituanien, qui filmait New York, la ville où il s'était retrouvé, propulsé. Il a filmé quasiment jusqu'à cent ans. Il disait : « quand on filme, c'est de tout son corps, de tout son être, avec toute sa mémoire ». Donc, je suis celle qui filme et qui me souviens, en filmant. Dans le seul fait de se souvenir, on ne va pas cadrer le présent de la même manière. Rien que cela permet à une certaine dimension du passé d'affleurer. C'est vraiment la question de l'invisible, de ce que le spectateur perçoit, peut-être confusément, à un deuxième ou troisième degré. Après, d'une manière beaucoup plus concrète, cela passe par les histoires, et par qui raconte l'histoire. »

**Stéphanie Gillard :** « De mon côté, *The Ride* est vraiment un film sur la mémoire. J'ai fait la chevauchée trois fois avant d'aller filmer, j'y suis allée plusieurs fois à d'autres moments. Je savais que la chevauchée rassemblait un groupe de personnes, qui ne se connaissaient pas forcément, que des enfants font du cheval toute la journée, pendant que les adultes attendent dans les voitures, boivent du café et fument. Dans ces moments-là, ils racontent leurs histoires, leur famille, et pour le film, je recherchais ces moments-là, car cela racontait aussi l'histoire du peuple Sioux. Et puis, il y a un moment magique : un monsieur, qui avait sept ans au moment du massacre de Wounded knee, parle devant une assemblée. De tels moments, quand ils arrivent, je les filme sans me poser la question parce que j'avais réfléchi déjà à ce que j'irai chercher. »

**Un membre du Public :** « J'avais une question sur votre résidence d'écriture, comment a-t-elle fait évoluer votre projet ? »

**Stéphanie Gillard :** « La réalisation, c'est un travail solitaire, on travaille de chez soi, sans voir personne, quand on n'est pas en tournage. La résidence d'écriture m'a permis de rencontrer des réalisateurs, qui sont devenus des copains. J'avais un autre projet de film en même temps, et j'ai en fait davantage travaillé ce projet-là, car je ne parvenais pas à écrire *The Ride*. Mais j'ai rencontré Boris Lojskine, le consultant d'un autre résident : il m'a aidé le soir, après le dîner, à travailler mon scénario pour *The Ride*. J'ai vraiment appris avec lui. La résidence, c'était comme un co-working à la campagne. Maintenant, je viens à la Maison des auteurs de la Scam à la place. »

## Seconde partie

**Olivier Daunizeau** propose désormais de découvrir d'autres extraits des films des intervenants pour approfondir des questions sur leur travail de réalisation en lien avec le journalisme et la création documentaire. Il commence par projeter un extrait de la série documentaire, *Manipulations*, de Jean-Robert Viallet, une série qui démêle de nombreux fils de l'affaire Clearstream : « il s'agit de six documentaires de cinquante-deux minutes chacun, sur un sujet énorme. L'un des enjeux de cette série était d'interroger la figure clé de cette affaire, Imad Lahoud. On voit deux journalistes face à lui, Pierre Péan et Vanessa Ratignier, mais c'est toi qui réalises le film, et tu as choisi comme dispositif une narratrice qui nous regarde dans les yeux, face caméra. »

**Jean-Robert Viallet :** « C'est très particulier comme film. On l'a fait à l'époque des procès, et personne n'avait encore compris cette affaire. Il y a deux affaires Clearstream, celle de Denis Robert, l'affaire financière, puis celle de Villepin-Sarkozy. Imad Lahoud était encore vu comme une victime collatérale dans cette affaire. Il n'était pas du tout vu comme l'un des principaux manipulateurs. Or, nous avons la conviction, avec les journalistes, qu'il était en fait un personnage dostoïevskien, un joueur, un fou génial d'une intelligence remarquable. Si tout cet imbroglio ahurissant est arrivé, c'est à cause de lui, mais la vérité judiciaire n'a pas encore été prononcée à ce moment-là. Donc on mène un travail d'enquête pour le film. On lit les dossiers d'instruction. On cherche à comprendre.

Et je me demande comment faire ce film. Je décide de filmer le travail des journalistes, pour qu'on comprenne le processus de fabrication d'une enquête. Le film croise alors journalisme et documentaire. Il y a toujours quelque chose de l'ordre du sujet au départ. Mais le documentaire, c'est quand on passe du sujet à un film, quand on injecte une subjectivité. La palette est infinie. J'avais six heures pour raconter une histoire incompréhensible, et j'avais en plus complexifié l'histoire. Je ne voulais pas seulement raconter l'affaire Clearstream, mais toutes les affaires de corruption politique et de financements illégaux des partis ces trente dernières années, car Imad Lahoud avait falsifié les documents financiers des banques Clearstream, en mettant dedans des noms d'hommes politiques, de financiers, d'entreprises... qui nous permettaient de faire ce récit.

Mais comment rendre compréhensible une telle histoire ? On pouvait faire appel aux carnets des services secrets, du général Rondot, à des documents de justice qu'on se procure discrètement, même si on n'en a pas le droit, donc on utilisait des techniques de journalistes. Et je voulais faire intervenir ce personnage, Imad Lahoud, même si tout le monde me disait qu'il ne serait pas fiable. La première fois que je le rencontre, avec Vanessa, il est devenu professeur de Mathématiques à ce moment-là, au Lycée Condorcet. Il arrive, chaussé de Dr. Martens, alors qu'il avait auparavant fait fortune. Mais en pleine affaire Clearstream, il a des procès ; des huissiers viennent chez lui. Étant très doué, il a donc passé son agrégation de Mathématiques pour enseigner, et nous parle avec émotions de ces jeunes élèves. Il nous emmène dans un café.

On discute, on l'invite à participer au film, et il nous dit : « vous savez que dans cette histoire, tout le monde va vous manipuler, y compris moi ». S'offre à moi alors un personnage dans toute sa splendeur et son ambiguïté. On lui a proposé de faire avec lui une série d'interviews, pendant plusieurs mois, qui reviennent pendant les six heures de documentaire. Au fur et à mesure, on le perd, il ne donne plus de nouvelles, il nous met de la pression. Il sait que le film tient en partie sur lui. C'est une véritable histoire au sein de l'histoire du film.

Et le film a été fabriqué comme une série de fiction : par exemple, l'histoire s'interrompt en fin d'épisode à un moment fort dans la dramaturgie. Pour la rendre compréhensible, avoir une approche davantage pédagogique, plutôt que d'utiliser un commentaire off couvert par des images d'archives ou des plans d'illustration mal venus, j'ai mis en scène une narratrice. Elle raconte cette histoire aux adultes comme on raconterait une histoire aux enfants, et j'ai écrit son texte. Le flux d'images, avec les archives, les documents de justice, les temps d'interviews, et les scènes de réflexion aussi des journalistes progressant dans leur enquête ou leur compréhension de la psychologie d'Imad Lahoud, peut ainsi s'arrêter, et l'on voit apparaître à l'image cette narratrice, s'adressant au spectateur. »

Jean-Robert Viallet précise alors que celle-ci est filmée dans un décor évoquant le siège du parti communiste au métro Colonel Fabien, à Paris, car il n'a pas reçu l'autorisation d'y filmer directement.

« C'est donc un projet hybride. À partir du sujet, on ne s'en tient pas au reportage, à du journalisme pur, avec l'enquête et les archives, mais on choisit un autre langage, pour en faire un film, en puisant dans les outils de la fiction, de la mise en scène. Je me pose cette question pour chaque film, car la plupart du temps, mes films partent d'un sujet, qui me questionne politiquement. Je me demande par quelle méthode, à un moment donné, je vais transformer le sujet en film, en un « il était une fois », une narration avec un contenu rigoureux, mais aussi de la subjectivité, et de l'infantilisme dans la manière de tourner. »

**Un membre du Public :** « Je suis reporter photographe depuis trente ans. L'aspect journalistique est très important dans mon travail. Comment distinguez-vous le reportage du documentaire de cinéma ? C'est l'apport de l'auteur qui ne reste pas seulement dans le report des faits ? J'ai l'impression qu'il y a une animosité entre journalistes et documentaristes. »

**Jean-Robert Viallet :** « Je n'ai pas d'animosité personnellement envers les journalistes. Je ne hiérarchise pas les formes, en considérant plus important le reportage qui serait patrimonial ou le cinéma documentaire qui serait davantage aristocratique, chic ou plus intéressant en créativité. Reporter, que ce soit par écrit, en photo, ou en vidéo, c'est rester au plus près du sujet. Mais ce n'est pas toujours vrai. Quand Jonathan Littell fait du reportage, on est dans la narration ; Albert Londres aussi, quand il raconte les bagnes. En tous cas, ce qui est demandé au journaliste par les diffuseurs, c'est de reporter avant tout, et éventuellement de s'en tenir là. Ce qui est demandé au documentariste, c'est de transformer le sujet en un film, en ouvrant des espaces de liberté en termes d'écriture et de langage. Mais est-ce qu'il n'y a pas au fond dans chaque documentariste une sorte de journaliste refoulé et au fond de chaque journaliste un documentariste refoulé ? »

**Stéphanie Gillard :** « Le reportage, à mes yeux, est plus littéral, et dans le documentaire, on donne plus de place au langage audiovisuel, et moins de place au langage écrit, lu. Pour autant, il existe de très bons films avec de la voix off, mais celle-ci est alors travaillée dans le sens d'une voix off, pas simplement d'un commentaire. Ce n'est pas la même utilisation du langage audio et visuel. J'insiste sur la dimension audio qui est également très importante. C'est un langage moins terre à terre, moins simpliste dans le documentaire. Il y a toujours un sous-texte.

Dans le reportage, c'est comme si le journaliste n'avait pas assez confiance en l'image et dans le son, il a besoin de doubler ce que l'image et le son disent déjà. »

**Olivier Daunizeau :** « C'est ton point de vue. Il est certain que la voix de la narration est un art difficile à faire, et très varié selon les auteurs, de la narration personnelle de Yamina dans *Les Lessiveuses* au texte interprété par la comédienne dans *Manipulations* de Jean Robert. »

**Un membre du Public :** « Pour *Manipulations*, est-ce qu'il y a un moment où le producteur peut avoir peur de la censure, ou d'un problème juridique dans une affaire comme celle-là ? »

**Jean-Robert Viallet :** « Non, c'est plutôt excitant, s'il y en a. »

**Olivier Danizeau** présente alors un extrait de *Les Joueuses*, le dernier film de Stéphanie Gillard, alors à l'écran au cinéma.

**Stéphanie Gillard :** « C'est un film sur l'Olympique Lyonnais féminin. Cette scène, dans l'extrait, raconte mon travail, car elle arrive après cinq mois de tournages avec cette équipe de football. Les joueuses sont tellement habituées à la caméra, qu'elles ne la regardent même plus. Cette séquence de discussion entre deux joueuses est montée à partir d'un échange qui dure vingt minutes dans les rushes, et ce sont vingt minutes parfaites. Je devais juste reconstruire leur discours en montage. Selma est jeune, elle a 18 ans, elle se pose encore beaucoup de questions. C'est très intime, elle raconte à Wendie, une joueuse plus âgée, qu'avant chaque match, elle va vomir. Je me suis demandé si je gardais ce passage ou pas, car d'un seul coup, j'avais des propos personnels de l'une des joueuses alors que le film raconte une équipe. En même temps, c'est intéressant qu'elle expose ses fragilités à Wendie, car je recherche dans le film cette transmission entre les anciennes et les nouvelles, et entre deux approches du monde du football. Wendie a connu le foot non professionnel, et Selma, dès 17 ans, a déjà un contrat. Il se disait tellement de choses dans leur échange, que j'ai fait le choix de reconstruire un discours.

Pour revenir sur l'origine du film, au départ, je souhaitais faire un film sur une équipe de foot, comme « Les Yeux dans les Bleus », mais avec des filles, car ce n'est plus possible avec les garçons, le foot étant devenu avec eux davantage de la communication. En fait, cela pose des questions de féminisme. Je n'y avais pas pensé avant de commencer le film, mais, forcément, je me suis retrouvée à tourner des passages qui font référence à cette lutte des footballeuses pour le respect, ou la professionnalisation, avec cette différence aussi entre deux générations.

Donc cette discussion entre Selma et Wendie sur le terrain est géniale, pendant qu'elles font leurs étirements. Dans la première partie de la séquence, elles parlent de la problématique de la professionnalisation du football, on est bien dans le sujet du film, et puis, il y a une seconde partie de discussion quand elles marchent, où Selma et Wendie s'éloignent du sujet, et Selma explique qu'elle a une manière assez « brute » de parler. Pendant le montage du film, il y a eu un grand débat avec mes producteurs pour conserver ou non ce passage. On a essayé de l'enlever, mais on perdait les personnages, car c'était tout aussi important que la scène d'avant. Le documentaire, c'est prendre le temps ainsi de rester sur des détails anodins, qui caractérisent un personnage, qui le rendent humain et attachant. »

**Olivier Danizeau :** « On sort de l'efficacité informative en fait. »

**Stéphanie Gillard :** « C'est vraiment très lié aussi à la manière de tourner. J'étais en train de filmer une autre scène ailleurs, de mon côté. Et mon chef opérateur a filmé de son côté la scène

parfaitement, à la manière d'une fiction, avec des plans larges, en champ, en contrechamp, un travelling d'un côté, puis de l'autre, des plans de dos. Il n'y a aucun plan de coupes. Je n'en utilise jamais. »

**Un membre du Public demande à Stéphanie Gillard** des précisions sur la manière de tourner cette séquence. Stéphanie Gillard explique que le chef opérateur s'est simplement approché des deux joueuses, parce qu'il les voyait en train de discuter. Elles n'ont aucun regard vers la caméra, il n'y a aucune question pour les lancer. Le chef opérateur, Jean-Marc Bouzou, est accompagné par un ingénieur son, Yolande Decarsin. Elle perche, sans poser de micros HF. Ils sont habitués à tourner ensemble, ils se connaissent depuis la Fémis. Jean-Marc Bouzou a fait beaucoup de cinéma direct et de documentaires, Yolande Decarsin aussi, notamment avec Sébastien Lifshitz.

**Stéphanie Gillard** précise également : « Les tournages ont duré cinq mois pour moi, mais l'équipe technique m'a rejoint plutôt à la fin. Il y a vingt jours de tournages avec eux, dont dix jours où nous filmions des matchs. Donc je n'ai passé que dix jours avec cette équipe de tournage. Les joueuses étaient tellement habituées à ma caméra, que l'équipe ne leur a pas posé souci. Le secret, c'est le temps qu'on passe avec nos personnages. C'est le plus compliqué à faire comprendre pour financer des films. Il faut connaître les gens et se demander comment les filmer. Je ne filme jamais les gens comme je n'aimerais pas être filmée. Par exemple, je ne filme jamais chez eux, car je ne voudrais pas qu'on filme chez moi. Je les filme souvent au travail, car on peut trouver une intimité ainsi, en passant du temps avec la personne, sans la voir, par exemple, en train de se réveiller. »

**Olivier Daunizeau** enchaîne en présentant un extrait du film *No London today* de Delphine Deloget.

**Delphine Deloget** : « C'est un film que j'ai tourné il y a un peu plus d'une dizaine d'années à Calais. La scène que vous venez de voir se trouve vers la fin du film. J'étais partie seule avec ma caméra. Je n'avais pas cherché de producteur, pas écrit de dossiers, pas cherché de financements. Je commençais à travailler avec la télévision à ce moment-là, à travers des commandes. J'en éprouvais déjà de la frustration. Et je voulais tourner un film libéré de la grammaire habituelle, sans penser à une structure, sans faire des plans de coupes aussi... Je voulais être totalement libre, ce qui correspondait bien à ces jeunes migrants à Calais, livrés à eux-mêmes, dans les rues, cherchant un moyen pour se rendre en Angleterre. Je termine le film avec ce personnage, Abraham.

Au départ, je pensais raconter d'où ils viennent, leur famille... Mais les journalistes traitent déjà très bien ce sujet. Ce qui m'intéressait, c'était leur jeunesse, ce rapport-là au monde qui passait par ma caméra. Avec Abraham, cela se traduit par ces crises, il s'énervait un peu contre moi, me dit : « arrête avec ta caméra, j'en ai marre... ». C'était une sorte de jeu dans la rencontre avec lui : à ce moment-là, ses copains étaient passés déjà en Angleterre, il n'y avait plus que moi et la caméra que je ne lâchais jamais. Je ne filmais pas tout le temps, mais je l'avais avec moi tout le temps. Le procédé du film, c'était d'être associée totalement à ma caméra. Aussi par protection. Je devais rester « la fille qui filmait ». C'est compliqué dans cette situation la place à tenir, la rencontre peut devenir confrontation, mais se créent aussi des situations étranges, parfois drôles et décalées. »

**Olivier Daunizeau** : « J'aime beaucoup ce film, et cet extrait qui n'apporte pas non plus d'informations spécifiques, comme le ferait un journaliste. Si on veut avoir des statistiques,

savoir ce qui se passe, on peut se renseigner par ailleurs. Là, on rencontre ces jeunes à travers toi. On sent ta présence. Tu interagis avec les uns et les autres. »

**Delphine Deloget :** « Oui, je me mets dans mon rôle de jeune femme qui vient les filmer, de manière assez brutale parfois, avec la caméra très près de leur visage, car je ne suis pas accompagnée d'un ingénieur son. C'est un peu une intrusion. Le film raconte ce que c'est d'attendre, pendant des mois et des mois à Calais, de vivre cela, notamment avec Abraham, en le suivant pendant plusieurs semaines. Le film raconte le temps qui passe. C'est une autre forme de journalisme, en essayant de ne pas être ennuyeux. Au contraire, étrangement, c'est plutôt un film joyeux, plein de vie. Je reste en contact avec les trois Érythréens que j'ai filmés, parce que, pour eux, j'ai transformé aussi leur quotidien à Calais. Quand on filme, on modifie un écosystème. Même si on se fait accepter, la caméra change les interactions des uns avec les autres. Ils échangeaient beaucoup entre eux, et j'ai beaucoup aimé aussi cette liberté de tourner sans comprendre toujours ce qui se dit. Je ne traduisais qu'après. »

**Un membre du Public :** « J'avais vu votre film, lors d'une projection. Il y a beaucoup de personnages dedans. Vous avez mis combien de temps pour arriver à ce degré d'intimité ? »

**Delphine Deloget :** « Les quinze premiers jours, j'étais tout le temps avec ma caméra, comme une protection, pour trouver ma place et ne pas générer de quiproquos : je n'étais pas là pour leur donner de la nourriture, je ne cherchais pas un mari non plus. Je ne filmais pas beaucoup pour autant. Au bout d'un mois et demi, j'avais seulement vingt-cinq heures d'images. J'enclenchais la caméra dès qu'il se passait quelque chose, pour imposer ma présence, pour montrer que je tournais, que je n'étais pas là pour les écouter pendant des heures. Les deux, trois premières semaines, je tournais des images un peu « à côté ». Puis, il y a comme un deal qui s'est créé avec eux, au bout d'un moment, à force d'être constante, de ne pas chercher l'efficacité, de ne rien attendre d'eux. Au contraire, pour la télévision, quand on tourne, il faut quand même rapporter quelque chose à la fin ; si j'avais eu un producteur déjà pour ce film, il m'aurait demandé au bout de deux semaines d'avoir déjà des choses à montrer. À Calais, ils ont compris que j'étais là pour filmer, que s'ils n'étaient pas d'accord, ils pouvaient s'en aller. Pour ceux qui acceptaient, ils finissaient par se lâcher en ma présence.

Puis, le tournage a dû durer environ un mois, un mois et demi. Je ne sais pas pourquoi, j'étais toujours là ensuite au bon moment. Mais comme je ne comprenais pas tout ce qu'ils se disaient, je ne sais pas, de toute façon, ce que j'ai raté, si j'ai enclenché la caméra ou si je l'ai arrêté au bon moment. Et c'est très bien. Parfois, on se met trop de pression pour que la matière tournée soit bonne, qu'il y ait du nerf, un truc... En général, j'aime beaucoup cette forme de cinéma direct en documentaire, quand il se passe quelque chose avec les gens, une émotion qui vous saisit, mais inconsciemment, on peut mettre aussi une pression à l'autre, parce qu'on attend quelque chose de lui. Pour *No London Today*, ils savaient que j'étais là, que j'étais seule à tourner. Ils se demandaient si j'étais étudiante, pour qui je faisais ce film. Je n'avais pas de réponses, car je ne le savais pas au moment où je filmais ; je n'étais même pas sûre de pouvoir vendre le projet. Mais j'étais portée par cette sincérité-là, d'aller jusqu'au bout. »

**Olivier Daunizeau** aborde, pour finir, le long métrage documentaire, *Retour au Palais*, de Yamina Zoutat.

**Yamina Zoutat :** « C'est mon premier long métrage. Il est sorti en salle au moment du déménagement du Palais de Justice de Paris, le Palais historique situé sur l'île de la Cité, qui est toujours utilisé aujourd'hui pour la Cour d'appel et la Cour de cassation, mais le tribunal de Grande Instance a déménagé dans le quartier des Batignolles. Ce film, c'est l'histoire de mon

retour dans ce palais, où j'ai suivi de nombreux procès. Je souhaitais lui dire adieu. Dans le film, je laisse le procès hors champ. On a déjà tous, dans notre imaginaire, la scénographie de l'audience. J'aurais pu chercher à obtenir des dérogations. Mais je voulais filmer ce qu'on ne regarde jamais, ce qu'en tant que chroniqueuse judiciaire, je n'avais moi-même jamais pris le temps de regarder. Cet homme par exemple, que vous avez vu dans l'extrait, je l'aime. C'étaient ses derniers jours avant sa retraite. Il a travaillé dans ce palais pendant quasiment cinquante ans, tous les jours, répétant les mêmes gestes, avec un soin et un sérieux infinis. Je le trouve d'une beauté extraordinaire. Je le nommais intérieurement Sisyphe. »

**Stéphanie Gillard** intervient pour expliquer qu'en regardant l'extrait, elle a également songé au mythe de Sisyphe, car cette intention de réalisation passait justement dans l'utilisation des images, du son, du montage : tout le sens se perçoit alors au travers.

**Yamina Zoutat** précise : « Le cinéma, c'est une langue. J'aime beaucoup les mots, j'aime beaucoup écrire, mais faire un film, c'est pratiquer un autre langage, qui passe par le son, des ambiances, le rythme du montage, la durée des plans..., pas seulement par la parole. C'est le langage universel du cinéma. Dans mes films, la parole est finalement assez rare. C'est parfois la mienne, mais d'un film à l'autre, je me fais la promesse de ne plus parler, je laisse la parole aux autres. Mes projets partent toujours de moi, mais pour aller à la rencontre des autres, même si mes films sont des projets à la première personne. »

**Yamina Zoutat** propose ensuite d'ajouter un mot sur le travail d'écriture d'un film : « Je pense qu'un film s'écrit. Il y a deux étapes, la première pour solliciter les aides à l'écriture, comme le Brouillon d'un rêve documentaire de la SCAM, ou l'aide à l'écriture du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle du CNC. Ces aides visent à poursuivre un travail d'écriture. On montre comment un projet s'enracine, une approche, un désir de film, même si l'on ne sait pas encore tout du film à venir. L'objectif est de partager ce désir. Les dossiers sont d'ailleurs calibrés, en quinze pages. On exprime qui l'on est et pourquoi l'on veut faire ce film. Mais il faut d'abord écrire pour soi, que ce soit utile pour le film, et ne pas écrire en pensant à la commission.

Pour débloquer mon processus d'écriture, je tiens un journal, dès que l'idée du film surgit. J'écris dans un cahier mes pensées, ce que j'ai vu, lu ou entendu, en lien avec mon projet. J'écris mes rencontres, les premiers mots dits par quelqu'un, comment je l'ai senti. Je prends des cahiers fins, légers, d'environ quarante pages, que je puisse toujours avoir avec moi. Je les numérote avec des lettres : A, B, C, D... Pour mon film en cours, j'en suis déjà à la lettre M. J'écris beaucoup. C'est important de ne pas se censurer ou se contrôler, ou de penser qu'on écrit mal. Quand vous entrez dans l'écriture d'un dossier, vous pouvez ainsi puiser dans cet ensemble de notes. L'écriture a déjà commencé, elle peut être enrichie par les citations que vous avez relevées.

La deuxième étape est celle des aides à la production, soit parce qu'on a reçu les aides précédentes, soit parce qu'on ne les a pas reçues, mais qu'il faut continuer à avancer. Il s'agit d'écrire des moments vécus en repérages, filmés peut-être, mais de les écrire comme on les a sentis. On ne fera peut-être pas un scénario complet. Mais on écrit de premières scènes, en les juxtaposant, en voyant laquelle viendrait en premier... comme un premier travail de montage. Et puis nos dossiers s'étoffent de photos ou de captures d'écran. C'est passionnant, c'est au service du film. Vous élaborez la photo de ce film au travail, à un moment donné, que vous adressez à une commission, car celle-ci a besoin de savoir à quelle étape vous en êtes, concrètement. L'état d'avancement de votre projet, ce n'est pas une formule théorique. On a besoin de sentir comment votre film est situé dans le temps, pour donner la possibilité à une commission de vous soutenir au moment approprié. Parfois, on a du mal à se mettre à l'écriture,

ou vous pouvez avoir l'impression qu'en face, les commissions vous maltraitent, que vous n'avez pas été bien lu. Or, c'est très lu. Vous pouvez accéder à des aides intéressantes pour avancer dans votre projet. Je voudrais transmettre cet espoir aux auteurs. On a la chance en France que la notion d'auteur soit reconnue, et qu'il existe beaucoup de commissions au niveau national ou régional. »

**Olivier Daunizeau** remercie Yamina Zoutat d'avoir esquissé ces points précieux pour tous ceux qui souhaitent écrire un projet de documentaire. Il partage aussi son expérience pour les personnes qui ne sont pas à l'aise avec l'écrit, mais qui le sont davantage avec la caméra ou la photographie : « en ce moment, à la demande d'un producteur, je parle tous les jours pendant une heure avec une réalisatrice palestinienne, en tant que consultant. Ce sera le cas pendant vingt jours, parce qu'elle ne parvenait pas à écrire son film. Je crois qu'un film se raconte aussi beaucoup, oralement. On apprivoise une histoire en essayant de la raconter. »

**Olivier Daunizeau** conclue en remerciant chacun des intervenants.

**Lise Roure** clôt la rencontre en remerciant les régisseurs de la Scam, et Laura Stoll-Devisé de la Maison Agnès Varda des auteurs et des autrices, pour son travail précieux dans l'organisation de cette rencontre et tout au long de ses années au sein de la Scam.

Elle remercie également les réalisatrices et réalisateurs invité·es pour ce partage généreux de leur pratique et de leur goût pour le cinéma documentaire. Un goût très communicatif que les intervenants auront su donner au public : l'envie de faire des films et l'envie d'en voir aussi. Elle ajoute : « Allez voir des films documentaires, à la télévision, en salles ou sur les plateformes comme Tënk, FilmoTV, CineTek, KubKultur, Univers Ciné, Spicee et bien d'autres... C'est ce qui forme le goût propre à chacun, et fait vivre les œuvres, leurs autrices et auteurs ».